منٹو کا اسلوب
(افسانوں کے حوالے سے)
طاہرہ اقبال

منٹو کا اسلوب

(افسانوں کے حوالے سے)

طاہرہ اقبال

نام کتاب : منٹو کا اسلوب (افسانوں کے حوالے سے)
مصنفہ : طاہرہ اقبال
اہتمام : ظہور احمد خاں
پبلشرز : فکشن ہاؤس لاہور
کمپوزنگ : فکشن کمپوزنگ اینڈ گرافکس، لاہور
پرنٹرز : سید محمد شاہ پرنٹرز، لاہور
سرورق : ریاض ظہور
اشاعت : 2012ء
قیمت : -/600 روپے

مصنفہ کا پتہ:
طاہرہ اقبال، ۲۴۲-علی روڈ خیابان کالونی ۲، فیصل آباد
فون: 041-8522052-0333-6556131

تقسیم کنندہ:
فکشن ہاؤس: بک سٹریٹ 39- مزنگ روڈ لاہور، فون: 042-37249218-37237430
فکشن ہاؤس: 52,53 رابعہ سکوائر حیدر چوک حیدر آباد، فون: 022-2780608
فکشن ہاؤس: نوشین سنٹر، فرسٹ فلور دوکان نمبر 5 اردو بازار کراچی

● لاہور ● حیدر آباد ● کراچی
e-mail: fictionhouse2004@hotmail.com

انتساب

منٹو کے اسلوبیاتی تنوع کے نام

فہرست

دیباچہ

منٹو، اسلوب اور طاہرہ اقبال

سعادت حسن منٹو کے اسلوب پر بہت کچھ لکھا اور کہا گیا ہے لیکن اس لکھے اور کہے گئے کی حیثیت دعووں اور قیافوں سے زیادہ نہیں ہے۔ محض منٹو کا اسلوب کہہ دینے سے بات نہیں بنتی اور پانچ سات ستائشی جملوں سے منٹو کے اسلوب کا احاطہ ممکن نہیں ہے۔ اُردو کے بڑے اور معروف ناقدین نے بھی منٹو کے اسلوب پر عمومی نوعیت کے تاثراتی مضامین رقم کئے ہیں۔ اس نوع کے مضامین سے منٹو کے اسلوبیاتی تنوع کا احاطہ ممکن نہیں ہے۔ طاہرہ اقبال کا مقالہ اس بات کی تائید کرتا ہے کہ اُنہوں نے جن ناقدین کی مباحث کے حوالے پیش کئے ہیں اُن کی نوعیت تحقیقی سے زیادہ قیاسی ہے۔ طاہرہ اقبال کی تحقیق اور اُن کے تنقیدی رویے نے بڑی جامعیت کے ساتھ منٹو کے اسلوبیاتی تنوع کو مربوط بنا کر اُردو ادب کی تاریخ کے سپرد کر دیا ہے۔ منٹو پر بہت کام ہوا لیکن منٹو کی اسلوبیاتی جہتوں کو مربوط کرتے ہوئے اُسے سمجھنے اور پرکھنے کی یہ مؤثر ترین کوشش ہے۔

منٹو کے اسلوب کی مختلف پرتوں کو دریافت کرنے کی کاوش میں ہمیں طاہرہ اقبال کا محض ذوقِ نقد ہی دکھائی نہیں دیتا بلکہ ایک افسانہ نگار کا تجسس اور اعماق بھی پورے مقالے میں سرایت کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے، ایسا لگتا ہے کہ طاہرہ اقبال اپنے اندر کے کہانی کار کو افسانہ گری کے کچھ اور نمونے دکھانا چاہتی ہیں۔ وہ ان نمونوں کی ایک ایک بُنتر اور ایک ایک خانے کو اپنی پوروں سے الگ الگ کرتے ہوئے اُنہیں سمجھنے کی فنکارانہ کوشش کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کے تازہ افسانوی مجموعے ''گنجی بار'' کے افسانے پڑھئے، ان میں اُن کے اسلوب کی ست رنگی بلا جواز نہیں ہے۔ اسے منٹو کا فیض بھی نہ سمجھا جائے بلکہ طاہرہ اقبال کی اپنی طبع کا معجزہ سمجھئے کہ جس نے منٹو کے اسلوبیاتی سحر اور تحیّر کو پوری سنجیدگی کے ساتھ دریافت کرنا اپنے لئے پسند کیا۔

منٹو کے اسلوب پر شخصیات کا اثر بالکل نیا اور اچھوتا موضوع ہے۔ غالب، باری علیگ اور موپساں کے اندازِ فکر نے ہی نہیں اُن کے اسلوب نے بھی منٹو کے خاص اسلوب کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا۔ طاہرہ اقبال نے منٹو کی اسلوبیاتی جہتوں کو غالب کی جدت طرازی، باری علیگ کی انقلابیت اور موپساں کی حقیقت

نگاری میں دریافت کر کے منٹو کے اسلوب کو سمجھنے میں مزید سہولت پیدا کر دی ہے۔ اقتباس پڑھئے موپساں اور منٹو کے اسلوب کو سمجھئے اور طاہرہ اقبال کے اندازِ نگارش اور قلم کی طاقت کو داد دیجئے:

''منٹو کا اسلوب موپساں سے متاثر ہے یا پھر دو بڑے فنکار یکساں فنی و فکری اسلوب رکھتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب کا رنگ بھی گاڑھا اور شوخ ہے۔ اس کے کرداروں کے دھڑکتے ہوئے دل اور تڑپتے ہوئے جسم لفظوں کے بطن سے جھانکتے ہیں۔ اس کے مظلوم و محکوم کرداروں کی دلدوز چیخیں اور معتوب کرداروں کے مکروہ نعرے طبیعت کو کیسا ہی مکدر کریں لیکن سماعت کو جھنجھوڑے بنا نہیں رہ سکتے کہ جن لفظوں میں یہ چیخیں اور نعرے پروئے گئے ہیں، وہ بڑے بلند آہنگ اور کٹیلے ہیں۔ اُن کا اسلوب خارجیت اور معروضیت کی سمت مائل ہے جس میں جسمانی لپک، بھیڑ بھاڑ کی نفسیات، ظاہری مراسم اور رشتے، غرض زندگی اپنی تمام تر حقیقتوں اور سچائیوں کے ساتھ فنکارانہ ساخت میں ڈھلتی ہے۔''

یہ منٹو کے اسلوب سے متعلق اقتباس نہیں بلکہ چوراہے پر لگا منٹو کا پوسٹر ہے، بہت واضح، واشگاف۔ اسی طرح منٹو کی نفسیاتی اڑچنوں، اندازِ فکر اور تصورِ حیات سے بھی منٹو کے اسلوب کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور واضح کیا ہے کہ منٹو کا اسلوب خود منٹو کی شخصیت، کردار اور طرزِ زندگی کی عطا ہے، منٹو کے اسلوب کو منٹو سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ طاہرہ اقبال نے منٹو کے اسلوب کے ارتقاء کو اُن کے فکری اور حیاتی ارتقاء کے تقابل سے اُجاگر کر کے منٹو کے اسلوب کے حوالے سے ایک نئی جہت متعارف کرائی ہے۔ منٹو کے اسلوب میں طنز، کاٹ، لفظ کی بے رحمی، خود احتسابی، جدت، جوش، ایمائیت، سفاکی اور درد و سوز کے ہمہ جہت پہلو کہاں کہاں سے وارد ہوتے ہیں طاہرہ اقبال نے اپنی تحقیق میں منٹو کے اسلوب کو خود منٹو میں سمو دیا ہے۔ یوں ہم منٹو سے اُس کا اسلوب دریافت نہیں کرتے بلکہ منٹو کا اسلوب منٹو کو دریافت کرنے لگتا ہے، یہ ایک طاہرہ اقبال کا منفرد تنقیدی ویژن اور اُس کا امتیازی وصف ہے۔ منٹو کا اسلوب کیا کھلتا ہے؟ منٹو کھل جاتا ہے۔

کہانی میں آغاز، وسط اور انجام پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن منٹو جیسے نابغہ کے اسلوب کو سمجھنے کے لئے اس حوالے سے روایتی لفاظی کام میں نہیں آتی۔ طاہرہ اقبال نے منٹو کی مختلف کہانیوں پر اسلوب کے حوالے سے بحث کرتے ہوئے اسلوب کے ان تینوں تقاضوں سے متعلق نئی باتوں کو متعارف کرایا ہے۔ منٹو کی کہانی کا آغاز ہو وسط یا انجام یہ محض سادہ بیانیہ افسانے کا قصہ نہیں ہے۔ طاہرہ اقبال نے منٹو کے کمزور، درمیانے درجے اور اعلیٰ پائے کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے منٹو کے جہانِ فن کو باقی تمام قلمی قبیلے سے جُدا اور ممتاز کر دیا ہے۔ اُنہوں نے درست لکھا ہے:

''منٹو جرعہ جرعہ کشید کر کے کہانی کو سیراب کرتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ کونسا گھونٹ کہانی کے لئے امرت ہے۔ اُس ایک گھونٹ کی تاثیر کے سامنے ندیوں کی طغیانی ہیچ ہے۔ چھوٹی چھوٹی چیزوں باتوں اور اشاروں کو کس رخ اور کس اینگل سے پکڑنا ہے۔ یہی سوجھ بوجھ منٹو کو منٹو بناتی ہے۔''

کہانی کے انجام سے متعلق طاہرہ اقبال کا یہ جملہ دیکھئے صرف ایک پل میں منٹو کے بیسیوں افسانے نظر سے گزر جاتے ہیں۔ منٹو کی ہر کہانی کا انجام منٹو کے اندازِ جہاں بینی کا عکاس اور ترجمان ہوتا ہے:

''منٹو کی کہانی ایسے پُر تاثر انداز میں ختم ہوتی ہے کہ اُس کا موضوع، مقصد اور فکر جادو کی طرح سر چڑھ کر بولتے ہیں۔''

طاہرہ اقبال خود افسانہ نگار ہیں اور خوب جانتی ہیں کہ ہر صداقت اپنے جلو میں اخلاص کا ایک منفرد پہلو رکھتی ہے، یہ پہلو اپنے خاص وصف کے باعث جذبے کی شدت کو گرما دیتا ہے۔ کہانی اگر کسی صداقت کے ہیئتی نظام کو دریافت کرنے کا نام ہے تو منٹو کی کہانی کا آغاز ہو، درمیان یا انجام قاری میں صداقت کے لئے لپک پیدا کر دیتا ہے۔ اس حوالے سے طاہرہ اقبال نے منٹو کی انفرادیت کے جداگانہ معیارات قائم کئے ہیں۔ منٹو کا اسلوب طوفانی رات کی طرح جاگتا رہتا ہے اور سونے والوں کی کھڑکیاں زور زور سے کھولتا اور بند کرتا ہے کہ وہ اُٹھیں اور بندوبست کریں۔ طاہرہ اقبال نے تہذیب کے اسٹیج پر پڑے بھاری پردوں کو اُٹھا دیا ہے، یہاں منٹو کا اسلوب ہے اور یہ اسلوب وہ دکھاتا ہے جسے دیکھنے کی تاب بہت کم تماشائی لاتے ہیں۔ طاہرہ اقبال نے ٹھیک ہی تو لکھا ہے کہ جب قاری بدحواس ہو کر اِدھر اُدھر دیکھنے لگتا ہے کہ کوئی دیکھ تو نہیں رہا تو منٹو شراب کا گھونٹ بھرتا ہے اور ایک طنزیہ مسکراہٹ کے ساتھ قاری کی طرف دیکھنے لگتا ہے۔ منٹو کے سادہ سادہ الفاظ منظر کیسے آگ بھر دیتے ہیں؟ طاہرہ اقبال لکھتی ہیں:

''نامانوس قسم کے نام اور نئے نئے اختراع کئے ہوئے الفاظ جن سے وہ جنسی فضا کی امیجری بناتا ہے۔ لفظوں کو منٹو ایک کارگر ہتھیار کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ شراب کی طرح نشہ آور الفاظ مصنف کے حسبِ منشا جذبات اُبھارنے والے، بوٹی بوٹی دھڑکتے ہوئے الفاظ، زندہ پہلودار، گرم گرم خون سی کھولتی شریانوں جیسے الفاظ، خاص طور پر جب وہ قحبہ خانہ، طوائف اور جنسی معاملات کو بیان کرتا ہے تو سیدھے سادے الفاظ میں سے بھی جدت اور حرارت چھنٹے لگتی ہے۔''

طاہرہ اقبال کا مقالہ کیونکہ ایک افسانہ نگار کے تحقیقی اور تنقیدی ویژن کو بھی اُجاگر کر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تخصیص نے کئی کرشمے بھی دکھائے ہیں۔ اسلوبیاتی تحقیق میں موضوعات کی اہمیت ناگزیر ہوتی ہے لیکن کوئی موضوع فنکار کے ذہنی سانچے میں کس طرح کسی اسلوب کو ڈھال دیتا ہے، منٹو کے حوالے سے

طاہرہ اقبال کی یہ بحث بالکل ایک نئے زاویے سے سامنے آتی ہے۔اس حوالے سے مقالہ نگار نے موضوع کو اپنی گرفت میں کس طرح لیا ہے، یہ اقتباس دیکھئے:

''منٹو ہر دور میں انسان دوستی، حقوقِ انسانی، وطن پرستی اور آزادی اظہار کے قائل رہے۔یوں ایک ادبی خلوص اُن کی ہر تحریر میں جھلکتا رہا۔اگرچہ بتدریج اُن کے اظہار کے سانچوں میں زیادہ نظم وضبط، زیادہ ترتیب اور تراش خراش آتی چلی گئی لیکن انسان سے محبت کا بنیادی مسلک کبھی تبدیل نہ ہوا چاہے وہ انسان معاشرے کا کیسا ہی قابلِ نفرین یا دھتکارا ہوا کیوں نہ ہو۔آئندہ چل کر اُن کی فنی جہت میں نفسیاتی پیچ زیادہ گہرا ہوگیا ہے۔جذباتی اور انقلابی بلند آہنگی کی جگہ حکیمانہ بصیرت پیدا ہوگئی لیکن اپنے ہر عہد کے فطری جذبات اور ہنگامی موضوعات کے اظہار میں وہ ہمیشہ پُرخلوص حد تک سچے اور کھرے رہے ہیں۔''

طاہرہ اقبال کے خیال میں منٹو کی انسان دوستی اور انسان سے محبت ایک ایسا موضوع ہے کہ جس نے منٹو کے اسلوب کی ترتیب وتدوین اور اُس کی منفرد شناخت قائم کرنے میں نمایاں ترین کردار ادا کیا ہے۔کوئی طوائف ہو، کھلنڈرا نوجوان ہو، مظلوم باپ ہو، مجبور بیٹی، سنگ دل ہو یا رحم دل، عیار ہو یا مسکین، احمق ہو یا سمجھدار، دیندار ہو یا دنیادار غرض کوئی بھی کردار ہو منٹو کی انسانیت اسلوب کی سادگی کو پرکار بنا دیتی ہے۔خود طاہرہ اقبال کا اخلاص اور اُن کے ہمہ جہت انسان دوست رویے پورے مقالے کو ایک خاص اسلوب فراہم کر رہے ہیں۔یہ اسلوب کہیں کہیں افسانوی بھی ہے لیکن حقیقت سے کہیں زیادہ مہربان اور سنگدل! طاہرہ اقبال کا یہ مقالہ منٹو کے اسلوب کے حوالے سے ایک قابلِ قدر دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔منٹو سے رغبت، حسد اور دشمنی رکھنے والے مقالے کی تحقیقی اور تنقیدی قدروں سے یکساں فیض پا سکتے ہیں۔

ڈاکٹر صلاح الدین درویش
اسلام آباد

Scanned by CamScanner

باب اوّل

اُردو نثر کے نمایاں اسالیب

تمہیدی مباحث

اسلوب کیا ہے

حاجی امداداللہ مہاجر مکی کی کتاب ''شمائلِ امدادیہ'' میں حدیثِ قدسی ہے:

''کُنتُ کَنزًا مَخفِیًافَاَحبَبتُ اَنْ اُعرِفَ وَخَلَقتُ الْخَلقَ''(۱)

ترجمہ: (میں ایک خزانہ مخفی تھا، پس مجھے محبوب ہوا کہ میں پہچانا جاؤں پس میں نے خلق کو پیدا کیا)

گویا خود ذاتِ باری تعالیٰ نے اِس کائنات کو اپنے اظہار کا ذریعہ یا مظہر قرار دیا ہے، جس طرح خداتعالیٰ کی ذات کا اسلوب مظاہر قدرت وفطرت ہیں۔ اسی طرح کائنات میں موجود ہر شے کا اِک اظہاریہ ہے، جس کے داخلی وخارجی عناصر، ماہیت وخصائص اسی اظہاریہ میں متعارف ہوتے ہیں۔ ہر شئے اپنی ہستی کی پیش کش کا ایک انداز اور طریقہ رکھتی ہے، جس طرح انسان اپنی گفتگو میں اپنی داخلی وخارجی کیفیات و واردات کا اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح قلمی اسلوب کا مطلب لکھنے کا وہ انداز ہے، جس میں کوئی لکھنے والا اپنے داخلی وخارجی عوامل کو اِک موثر پیشکش میں سامنے لاتا ہے۔ یہ اندازِ پیشکش اِک مشق اور ریاضت کے بعد اُس کا طرزِ تحریر یا اسلوب بن جاتا ہے یعنی اسلوب کسی تحریر کی وہ خارجی ہیئت اور انداز ہے جو خیال یا موضوع کو اظہار دیتا ہے اور خیال کا ظاہری چہرہ اور خدوخال وضع کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ خدوخال جس قدر جاذبِ نظر ہوں گے اُتنی ہی قاری کی توجہ بھی مبذول کر سکیں گے اور تحریر پُر تاثیر بھی ہو سکے گی۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''اسلوب کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اُردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے۔ تاہم زبان و بیان، اندازِ بیاں، طرزِ تحریر، لہجہ، رنگِ سخن وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے وغیرہ۔ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔''(۲)

اس طویل اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کسی ادیب یا شاعر کے خاص طرزِ تحریر کو اسلوب کہتے ہیں، جو اُس دَور کے دیگر ادیبوں یا انشا پردازوں سے ممتاز یا کسی حوالے سے منفرد ہو۔ مزید برآں کسی صنفِ ادب کے لیے کسی خاص عہد میں مروج مخصوص زبان و بیان اور طرزِ تحریر اسلوب کے زمرے میں آتا ہے۔ کسی دور یا زمانے کے مسلمہ لب ولہجہ اور ڈکشن کا حامل اندازِ تحریر اُس دور کا اجتماعی اسلوب کہلاتا ہے جیسے دکنی عہد کا مقفّیٰ و مسجع اندازِ تحریر اُس دَور کا نمائندہ اسلوب ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی نسبتاً سلیس نثر، عہدِ سرسیّد کی افادی اور استدلالی نثر، یہ سب اسالیب اپنے اپنے عہد کے نمائندہ اسلوب ہیں۔

اسلوب کوئی جامد و ساکن شئے نہیں ہے۔ معاشرتی، معاشی، سیاسی، اخلاقی، تہذیبی قدروں، رویوں، اصولوں، قاعدوں سے ہر عہد کا اندازِ تحریر جڑا ہوتا ہے اور ان کی تبدیلی اس پر اثر انداز ہوتی ہے، جب کوئی مصنف اپنے کسی خیال، تصور مضمون یا موضوع کو اپنے مخصوص طرزِ تحریر میں بیان کرتا ہے تو وہی طرزِ تحریر اس کا اسلوب کہلاتا ہے۔ اگر چہ مصنف اپنے موضوع کی پیشکش کے لیے وہی اندازِ بیاں اختیار کرتا ہے جو وہ اپنے مضمون کے لیے موزوں خیال کرتا ہے اور اس انتخاب میں وہ آزاد بھی ہوتا ہے لیکن درحقیقت وہ اپنے عہد کے مروج اسلوبیات میں سے کسی ایک کی پیروی کر رہا ہوتا ہے، جس میں اُس کا انفرادی رنگ جھلک جاتا ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوب سے مراد بات کو بلیغ انداز میں پیش کرنا ہے اور وہ تمام وسائل استعمال کرنا مراد ہے، جن سے کوئی ادبی تحریر موثر ثابت ہو سکتی ہو۔''(۳)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کہتے ہیں:

> ''اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔''(۴)

واضح ہوا کہ اسلوب زبان و بیان کا وہ موزوں و متناسب سانچا ہے جو کسی مضمون کو فصاحت و بلاغت کے ساتھ معرضِ اظہار میں لاتا ہے، جس کا سرمایہ الفاظ و زبان کے مختلف طریقے ہیں۔

> اُردو میں لفظ اسلوب انگریزی زبان کے Style کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اس کے لیے عربی میں ''اسلوب'' فارسی میں ''سبک'' اور ہندی میں ''شیلی''(۵) استعمال ہوتا ہے۔ Style کا مادہ یونانی زبان کا کلمہ Stylo ہے۔ انسائیکلوپیڈیا آف برٹینیکا میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی کے Sylus سے جوڑا گیا ہے لیکن اس اَمر کی وضاحت بھی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب لیا جاتا رہا ہے جو Style میں ہے۔ تاہم یہ بتایا گیا ہے کہ یہ قدیم زمانہ اوزار تھا۔ جس سے مٹی یا پتھر کی الواح پر اہم واقعہ شعر یا کہانی لکھی جاتی یہ سٹیلوس لوہے کا نوکدار قلم ہی

تھا۔(۶)

اُردو میں لفظ ''اسلوب'' عربی سے مشتق ہے۔

قومی انگریزی اُردو لغت کے الفاظ یہ ہیں: اسلوب، تحریر و تقریر، بلحاظِ زبان، ادب میں موضوع سے زیادہ اسلوب پر زور دینے والا یا اس سے تعلق رکھنے والا کسی ادیب یا ادیبوں کے گروہ کا شناختی اسلوب، فنون میں خارجی اسلوب، روش یا انداز، کوئی مخصوص طرزِ ادا۔۔۔''(۷)

فیروز اللغات کے مطابق :اسلوب (ع۔ا۔مذ) طریقہ۔ طرز۔ روش۔ جمع: اسالیب۔(۸)

نور اللغات میں اسلوب کے یہ معنی ملتے ہیں:

اسلوب (ع۔بالضم۔مذکر) راہ۔صور۔طرز۔روش۔طریقہ۔(۹)

علمی اُردو لغت میں : ''اسلوب (ع ۔ا۔ مذ) طریقہ۔ طرز۔ ڈھنگ۔ وضع۔ انداز۔''(۱۰)

فوزیہ اسلم مختلف لغات میں سے اسلوب کے لغوی معانی لکھنے کے بعد کہتی ہیں:

''ان لغوی تعریفوں کو قلم، طرزِ تحریر طریقِ تحریر اور مصنف کی ذاتیات سے منسلک کیا جاتا ہے لیکن اسلوب کا استعمال صرف طرزِ تحریر کے معنوں ہی میں نہیں بلکہ فنونِ لطیفہ کے دوسرے ضابطوں میں ہوتا ہے۔ یہاں فنکار کے طرزِ تحریر ہی سے بحث ہے۔''(۱۱)

ہمارا موضوع قلمی اسلوب ہے یعنی تحریر کا ادبی اظہار یہ ہے کیا۔۔۔اُس کے عناصرِ ترکیبی، اس کی صورت پذیری، اس کے لفظی و اصطلاحی معانی دراصل کیا ہیں، جن پر کسی نثری اسلوب کی بنیاد رکھی جاتی ہے، جو ٹھوس لفظی و نحوی مرکبات کا مظہر ہوتے ہوئے کچھ اصطلاحی و تجریدی عناصر کو بھی اپنے اندر سموئے رکھتا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کی چار جہتیں قرار دی ہیں:

صوتیات	:	Phonology
لفظیات	:	Morphology
نحویات	:	Syntax
معنیات	:	(۱۲)Semantics

آگے چل کر وہ ان اصطلاحات کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

''اسلوبیاتی تجزیے میں اُن لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے، جن کی وجہ سے کسی فن پارے،

مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ صوتیاتی: (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں) ردیف وقوافی کی خصوصیات یا معکوسیت، ہکاریت، غنیت کے امتیازات یا مضمون اور مصتموں کا تناسب وغیرہ۔۔۔ لفظیاتی: خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ، نحویاتی: کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ۔ بدیعی: R.Hetorical "بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ، عروضی امتیازات، اوزان، بحریں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات۔" (۱۳)

یعنی لسانی خصائص صرفی ونحوی، صوتی، تاثراتی عوامل کسی اسلوب کا خام مواد بنتے ہیں اور تخلیقی اظہار کو عملی پیرایہ عطا کرتے ہیں۔ یہ وہ ٹھوس اور خارجی آمیزہ ہے، جسے مناسب ترتیب وتزئین کے ساتھ لکھنے والا اپنے اظہار کا ذریعہ بناتا ہے۔ اپنے خیال یا تصور کی گھڑت کے لیے اُنھیں اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالتا ہے۔

گوپی چند نارنگ مزید لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ اظہار بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند ناپسند صنف یا ہیئت کے تقاضوں، نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔'' (۱۴)

اس اقتباس سے مترشح ہوتا ہے کہ لکھنے والا اظہار کے پہلے سے موجود پیرائے میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے۔ اس لیے اُسے اظہار کے مروجہ طریقوں پر دسترس ہونا چاہیے وہ اسلوبیات کے پس منظر، تاریخ اور کیمیائی ترکیب وغیرہ سے بھی آگاہ ہو۔ اسلوب کوئی جامد شئے نہیں ہے بلکہ اک مسلسل تبدیلی کا عمل ہے۔ اس لیے ہر دَور کا اسلوب نگارش کسی دوسرے دَور کے اندازِ تحریر سے مختلف شناخت رکھتا ہے۔ کیونکہ ہر دور کے اپنے سیاسی، سماجی، تہذیبی حالات، ثقافتی، مذہبی، اخلاقی اقدار، فکری، ذہنی میلانات، تفریحی اندازِ نظر، علمی، تعلیمی، ادبی، فنی، سطح و پس منظر ہوتا ہے جو کسی عہد کے اسلوب کی ساخت میں اہم عناصر ہوتے ہیں۔ کیونکہ یہ عناصر مسلسل تبدیلی سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ نتیجتاً ان کی تبدیلی اسلوب کی تبدیلی کا پیش

خیمہ ثابت ہوتی ہے۔

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''خارج میں رونما ہونے والی تبدیلی ہی نئے زمانے کا تعین کرتی ہے اور نئے اسلوب کی بازیافت کا بار اُٹھاتی ہے اور اس طرح نیا زمانہ نئے اسلوب کے ہمرکاب اپنی شناخت کراتا ہے یعنی اسلوب ہی وہ بنیادی شے ہے جو ایک زمانے کو دوسرے زمانے تک، ایک شے کو دوسری شے سے، ایک ادب پارے کو دوسرے سے الگ کرتا ہے۔''(۱۵)

اسلوب کی تاریخی اہمیت سے انکار ممکن نہیں لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر ایک ہی عہد کے لکھنے والے اُس عہد کے مروج اسلوب کے پیمانے اختیار کرتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف اسلوبیاتی شناخت کیونکر رکھتے ہیں تو پھر وہی بات کہ اسلوب اس قدر سادہ اور دو اور دو چار قسم کا فارمولا نہیں ہے۔ اس کی شناخت میں جہاں ماحول، حالات، مقاصد آفرینی اور عصری میلانات و تقاضے اہم کردار ادا کرتے ہیں وہاں خود لکھنے والے کی اپنی شخصیت و کردار بھی اہم عنصر ہے۔ اُس کی ذہنی ساخت، اندازِ فکر و عمل، تعلیم و تربیت، فطرت و طینت، ذاتی پسند و ناپسند، ذوقِ طبع، دراکی و ذہانت، دماغی و ذہنی حالت وغیرہ سب کھل ہو کر اُس کے اندازِ تحریر میں جذب ہو جاتے ہیں جو اس کے لکھنے کے اسٹائل کو دوسرے لکھنے والوں کے اسلوب سے مختلف، منفرد یا ممتاز بنا دیتے ہیں۔ اسی لیے پروفیسر مرے Prof. Murry اسلوب کی تعریف میں لکھتے ہیں:

''مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اسلوب ہے۔''(۱۶)

عابد علی عابد اسے اگرچہ ناقص تعریف قرار دیتے ہیں، لیکن شخصیت کے جملہ عناصر کا اسلوب کی تشکیل میں جو حصہ ہے اُس سے انکار ممکن نہیں ہے۔ عابد علی عابد اسلوب کی بحث میں حتمی نتیجہ یہ اخذ کرتے ہیں:

''اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کا وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیّز ہو جاتا ہے۔ اِس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔''(۱۷)

جن عناصر کا ذکر اقتباس میں آیا ہے۔ وہ عناصر داخلی بھی ہوتے ہیں اور خارجی بھی یعنی اس میں شخصیت، ماحول، عہد اور زمانہ بھی کچھ شامل ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

''اسلوب کے دو بڑے عنصر ہوتے ہیں ایک داخلی عنصر اور دوسرا خارجی عنصر۔ یہ ایک تسلیم شدہ اَمر ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کی تخلیق پر اُس کی داخلی اور ذہنی زندگی کی بھی مہر لگی ہوتی ہے۔''(۱۸)

اس خیال کو عابد علی عابد یوں بیان کرتے ہیں:

''اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صوت یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔''(۱۹)

درحقیقت زبان پر اچھی دسترس، صرف و نحو سے آگاہی، مختلف صنعتوں، علامتوں، علمِ کلام سے واقفیت، مخصوص صنفِ ادب سے کماحقہٗ آگاہی مجموعی طور پر زبان و بیان کی نزاکتوں کا علم، الفاظ کا ذخیرہ، اسلوب کا خام مواد ہے۔ کیونکہ اسلوب کہیں خواب و خیال میں تشکیل پذیر نہیں ہوتا بلکہ ٹھوس الفاظ سے تعبیر و تعمیر ہوتا ہے۔ ہاں البتہ مصنف کی ذاتی اپج، مہارت اور فنی استعداد اسے ایک منفرد شکل دینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''ایک برتن بنانے والے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسے مواد سمجھ لیجیے پھر اس میں رنگ ملایا جاتا ہے۔ یہ ''اسلوب'' ہے پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا کرتا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔''(۲۰)

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ موضوع یا مضمون یا مواد اپنا پیرایۂ اظہار بھی ہمراہ لاتا ہے۔ یوں اسلوب بھی اِک تخلیقی تجربے سے گزر کر نمو پذیر ہوتا ہے۔ اسی لیے ایک اچھا لکھنے والا اپنے موضوع کی مناسبت سے اسلوب اختیار کرتا ہے کہ بیان کی تاثریت ہی مضمون کے تاثر کو قائم کرتی ہے۔ خیال جب قلمکار کے دماغ میں پختہ ہو رہا ہوتا ہے تو وہ ایک جامے میں ملبوس بھی ہو رہا ہوتا ہے۔ الفاظ کا یہ ڈھیلا ڈھالا ملبوس صفحۂ قرطاس پر اولین بار اُترتا ہے اور پھر لکھنے والا اپنی تنقیدی صلاحیتوں کے مطابق اس میں قطع و برید کرتا اور نکھار پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ گویا اسلوب تخلیقی، شخصی اور اجتماعی پس منظری عوامل سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ ہر عہد کا ادب اپنے اسلوبیاتی تنوع کی بنا پر ہی اپنی شناخت برقرار رکھتا ہے۔ ہر دَور کے مختلف ظاہری و داخلی، حالات و واقعات، احساسات و جذبات، اُس دَور کا ایک رویہ اور مزاج بنا دیتے ہیں، جس کی چھاپ ادبی اسلوب پر لگی ہوتی ہے، جو اپنے عہد کا تعارفیہ بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''کسی تخلیق کا عصری حیثیت کا تعین جن باتوں سے کیا جاتا ہے۔ ان میں عصری معاشرتی مزاج کی عکاسی اور اسلوب برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کسی چیز کو عصری تازگی کے ساتھ ساتھ تصدیقی پہچان بھی عطا کرتا ہے۔''(۲۱)

اسلوب یا کسی بھی فن پارے کا تخلیقی اظہار اپنے عہد کے مروجہ لسانی پیمانوں اور زبان کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔ کیونکہ وہ فنکار جس عہد میں سانس لے رہا ہوتا ہے۔ اُس عہد کے لوگوں کے لیے فن تخلیق کر رہا ہوتا

ہے۔اس لیے اپنی تمام اساطیری روایتوں، تاریخی حوالوں، قومی ورثوں کا امین ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے لوگوں سے ہم کلام ہوتے ہوئے اُس معلوم اور عمومی پس منظر یا پیش منظر کو بھی سامنے رکھنا ہوتا ہے، جو اُس کے عہد کے لیے مانوس ہے۔ چاہے وہ مستقبل کی نوید ہی سنائے لیکن سفر معلوم سے نامعلوم کی سمت ہوتا ہے، ورنہ ابلاغ کا مسئلہ فن پارے کو ابہام کا شکار کر دے گا۔ادب تخلیق کرنے والا چاہے کیسا اچھوتا یا نادر خیال پیش کرے لیکن اپنے عصری رجحانات اور عوامی مزاج کو پیشِ نظر رکھ کر ہی اُس خیال کو صورت پذیر کرتا ہے۔گویا اسلوب خیال کے اُس تخلیقی اظہار کا عمل ہے، جو اپنے عہد کی شناسا زبان میں معرضِ اظہار میں آتا ہے۔اسی لیے اس عہد کی لسانی، فکری، تاریخی سطحوں اور حالتوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہوتا ہے۔اگر وہ اپنے عہد کے مروجہ اظہار کے سانچوں سے انحراف کرتا ہے یا تبدیلی لاتا ہے تو وہ اسلوب کا اِک نیا تجربہ کہلائے گا، جسے ہوسکتا ہے وقتی طور پر نا قبولیت کا سامنا کرنا پڑے اور رد کر دیا جائے لیکن اگر وہ اپنے عہد کی ضرورتوں سے جڑا ہوا ہوگا۔تو وقت کے ساتھ ساتھ وہی مروج ہو جائے گا اور وقت کی ضرورت سمجھا جانے لگے گا مثلاً غالب کا اسلوب، سرسیّد و حالی کا اسلوب، جدید علامتی و تجریدی اسلوب وغیرہ۔۔۔

لیکن جدید تجربات میں بھی وہی اسلوب قابلِ قدر کہلاتا ہے جو اپنے ماضی اور روائتی تلازموں کو ساتھ لے کر چلتا ہے، مثلاً اُردو افسانے میں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کا اسلوب نیا اور تجرباتی ہوتے ہوئے بھی کامیاب ٹھہرا کہ وہ مانوس اساطیری بنیادوں اور معلوم ماضی و تاریخ سے اپنا مواد اخذ کرتے ہیں، لیکن علامتی و اخفائی اسلوب میں وہ لوگ جو جدیدیت کے زعم میں اپنے اساطیر اور ادبی روایتوں سے کٹ کر تجرباتی ادب تخلیق کرنے لگے وہ وقت کی گرد میں چھپ گئے۔ پہلے وقتی طور پر وہ تحیر پیدا کرنے میں چاہے کامیاب بھی ہوئے، لیکن جیسے ہی ہیجانی و ہنگامی گرد بیٹھی وہ بھی اسی کے نیچے دب گئے۔لیکن وہ بالغ نظر فنکار جو اپنے ماضی اور حال سے باخبر ہوتے ہوئے مستقبل کے نباض رہے۔درآمد شدہ تجربات و تکنیک کو اپنے ماحول اور تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے رہے۔وہ جدید ہوتے ہوئے بھی قابلِ قدر ٹھہرے۔اچھا فنکار اپنے عہد کے عمومی مزاج کی تطہیر و تشکیل کرتے ہوئے بھی اُس عمومی سطح سے مخاطب ہوتا ہے جو اُس کے قارئین کے لیے نامانوس یا اجنبی نہ ہو اور اُن کی حسِ جمالیات کو دھچکا نہ پہنچائے بلکہ تسکین دے کیونکہ اسلوب جمالیات کا اظہار یہ ہے اور یہ اظہار جتنا موزوں و متناسب ہوگا اتنا ہی متاثر کن ہوگا، موضوع یا تھیم یا خیال حُسنِ ادائیگی میں ہی اپنی قدر و قیمت حاصل کر پاتا ہے۔ایک قیمتی خیال بے ڈھنگے اظہار کی نذر ہو جاتا ہے۔اچھے اسلوب کے لیے زبان و بیان پر گرفت ضروری ہے۔اس کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ اسلوب محض اکتساب تک محدود رہتا ہے۔اسلوب کی یہ شکل صحافیانہ اور واعظانہ ضرورتوں کے لیے تو ہو سکتی ہے لیکن ادبی اسلوب میں خارجی اکتساب کے ساتھ فنکار کی تخلیقی اپج، ذاتی و داخلی سوچ اور غور و فکر اک جدتِ ادا پیدا کر دیتے ہیں۔زبانوں پر دسترس، قواعد، صرف و نحو، اصولِ بیان سے مکمل آگاہی اور تمام ادبی روایتوں اور سرمائے کا علم اور اعلیٰ فن

پاروں کا مطالعہ یہ سب خوبصورت اسلوب کو تقویت ضرور بخشتا ہے لیکن اُس کی تاثریت کا ضامن نہیں ہوتا بلکہ فکر کی گہرائی، جوشِ بیاں، دروں بینی و نازک خیالی، تازہ کاری اور فکری پہلوداری منفرد اور خوبصورت اسلوب کی داخلی بنیادیں ہیں یعنی لسان وزبان دانی اور اصولِ قواعد کا خارجی علم اور داخلی عمیق نگاہی اور تخلیقی ندرت مل کر اِک اچھے اسلوب کو ساخت کرنے میں کامیاب ٹھہرتے ہیں اور اسلوب کے بنیادی ماخذ بنتے ہیں۔
اسی لیے محض زبان ولسان کے ماہرین تخلیقی اسلوب یا جمالیاتی فن کے مؤثر اظہار سے محروم رہ جاتے ہیں کہ محض صرف ونحو کی باریکیاں اور فصیح و بلیغ زبان کا استادانہ علم خوبصورت اسلوب کے ضامن نہیں ہوتے کیونکہ وہ صرف اکتساب یا اعادہ ہی کررہے ہوتے ہیں۔ اُس زبان و بیان کا جو علمی اور ادبی طور پر مروج ہوتی ہے۔ اپنی افتادِ طبع سے اُس میں کوئی انقلابی تبدیلیوں یا تخلیقی ردّوبدل کی استعداد نہیں رکھتے۔ جبکہ خیال کی تازگی اور فکر کی تہ داری اپنے اظہار کے لیے مروجہ سانچوں میں تبدیلیاں کرتی رہتی ہے۔ یوں نئی لفظیات اور ڈکشن کا اضافہ ہوتا ہے۔ تراکیب کی بندش تبدیل ہوتی ہے۔ تشبیہات و استعارات میں تازگی آتی ہے۔ زبان کے استاد کی طرح وہ صرف کتابی و اکتسابی امور تک محدود نہیں رہتا۔ اُس کا طاقت ور تخیل جہاں نئے نئے تجربات اور مشاہدات سامنے لاتا ہے وہیں حسبِ ضرورت لسانی و لفظی سانچوں میں ہیئت میں بھی تبدیلیاں کرتا رہتا ہے۔ کیونکہ اسلوب کوئی جامد شئے تو ہے نہیں یہ تو مسلسل ارتقائی عمل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو ہم آج بھی تو تا کہانی یا باغ و بہار کی زبان لکھ رہے ہوتے۔ اسلوب جہاں وقت کی ضرورتوں اور بدلتے ہوئے تقاضوں کا ساتھ دیتا ہے۔ وہیں فنکار کے تخیل اور پروازِ خیال کو بھی اِک جامع اور ٹھوس شکل عطا کرتا ہے اور مروجہ پیمانوں میں جہاں تبدیلی کی ضرورت ہوتی ہے یا خیال جس تبدیلی کی مانگ کرتا ہے۔ وہ ضروری تبدیلیاں ہوتی چلی جاتی ہیں۔ مختصر یہ کہ اسالیب ایک تغیر پذیر عمل ہے، جو خارجی حالات اور داخلی اپج کا مرہونِ منت ہے۔
ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

> ''یہ (اسلوب) ایک ارتقائی عمل سے عبارت ہے، جیسے جیسے تجربات، مشاہدات اور مطالعہ میں اضافہ ہوتا ہے۔ اسلوب میں بھی اسی نسبت سے گہرائی نکھار اور جامعیت در آتی ہے، بلکہ ایک لحاظ سے اسلوب کا ارتقائی سفر، سفرِ حیات سے مماثل ہے۔ مثلاً بچپن سے منسلک اسلوب میں الفاظ کے طوطا مینا بنانے کا رویہ توانا ملے گا۔ عہد شباب سے عبارت اسلوب میں جذباتیت، خطابت، رومانی شوریدہ سری اور شوخ و شنگ لفظوں سے چمٹنے لپٹنے کا رجحان نمایاں ہوگا۔ اُدھیڑ عمر سے مشابہ اسلوب میں پختگی منطقیت اور قدرے تفصیل و وضاحت کا چلن چھایا دکھائی دے گا جب کہ عہد پیری کے اسلوب میں اختصار و اجمال، سلاست و روانی اور سہلِ ممتنع یعنی بھاری بھر کم لفظوں سے جان چھڑانے کے انداز کی جھلک صاف دیکھی جا سکے گی۔''(۲۲)

اسلوب محض مافی الضمیر کے ابلاغ کا نام نہیں ہے۔ یہ خیال وافکار کی اِک جمالی وموثر پیش کش کا نام ہے۔ لفظ تو نطق کا لازمہ ہیں۔ ان لفظوں کے اندر تاثیر کا جادو پیدا کرنا اسلوب کا عمل ہے۔ گویا لفظوں کے بے رُوح جسم میں رُوح پھونکنے کا نام اسلوب ہے، جو فنکار دمِ عیسیٰ کا یہ معجزہ جان پاتے ہیں، وہی صاحب ِ اسلوب کہلاتے ہیں۔ کسی زبان کے مروجہ اجتماعی اندازِ تحریر سے آگے بڑھ کر ذاتی انفرادی یا شخصی انداز کو طرزِ تحریر کا حصہ بنانا ہی ذاتی اسلوب کہلاتا ہے جو اس کے مخصوص طریق اظہار سے مترشح ہوتا ہے۔ یوں اسلوب میں شخصیت کا حوالہ بڑا اہم ہو جاتا ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں فرانسیسی نقاد بوفون Buffon کا یہ مشہور جملہ پیش کیا جاتا ہے۔

''Style in the man himself یعنی اسلوب شخصیت کا اظہار ہے۔''(۲۳)

پہلے واضح ہوا کہ اظہار کے رسمی و روائتی سانچوں میں فنکار کی تخلیقی ندرت اور شخصی رویے تغیر وتبدل کا باعث ہوتے ہیں، عام بول چال اور تخلیقی اسلوب میں یہی بنیادی فرق ہے کہ گفتگو ادبی اسٹائل کی نمائندہ نہیں ہوتی جبکہ اسلوب اپنی تراش خراش اور بناوٹ میں اک اسٹائل کا حامل ہوتا ہے۔ اس بات کو ہم رولاں بارت کے خیال میں یوں دیکھتے ہیں۔

> ''گفتگو اور اسٹائل میں بڑا فرق ہے۔ گفتگو کا انداز اُفقی ہے۔ اس کے اسرار الفاظ کی سطح پر رہتے ہیں۔ گفتگو میں ہر شئے اُگل دی جاتی ہے تاکہ مطالب فوری طور پر مخاطب پر عیاں ہو جائیں۔ دوسری طرف اسٹائل کا انداز عمودی ہے۔ وہ مصنف کے اعماق میں زقند لگاتا ہے اور ایک ایسی حقیقت کی بازآفرینی سے عبارت نظر آتا ہے جو ''زبان'' کے لیے قطعاً اجنبی ہے۔ اسٹائل اک استعارہ ہے جو مصنف کے باطن کو بے نقاب کرتا ہے۔''(۲۴)

اسٹائل مصنف کے باطن کو بے نقاب کرتا ہے یعنی اسلوب میں شخصیت کا پرتو آجاتا ہے۔ شخصیت کا تخلیقی پہلو اور تخیل کی بلند پروازی اپنے اظہار کے نئے اور منفرد راستے تلاش کر لیتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر اسلوب اک وہبی شکل اختیار کر جاتا ہے، جو شخصیت کے لاشعوری اظہار کی بنا پر ہی ممکن ہوتا ہے۔ مصنف کے داخلی و خارجی حالاتِ زندگی، نظریات وافکار، افتادِ طبع ومزاج اور پھر اُس کی تخلیقی بلندی سب اُس کے ادبی اظہار میں معاون ہوتے ہیں۔

ذوالفقار احمد تابش کا خیال ہے:

> ''فن کار کا وژن، تجربہ اور کرافٹ وہ اجزاء ہیں جو اعلیٰ اسلوب بنانے میں بنیادی حصہ لیتے ہیں۔۔۔کرافٹ میں وژن کے ساتھ ساتھ اگر تجرید کا جزو بھی شامل ہو جائے تو ایک اعلیٰ اسلوب جنم لیتا ہے۔''(۲۵)

منفرد اسلوب شخصیت کے داخلی و خارجی پہلوؤں کے امتزاج سے غیر محسوس طریقے سے پروان چڑھتا ہے اور جو فنکار اس سے تہی ہوتا ہے وہ کیسی ہی منفرد اور چونکا دینے والی بات کہے، اظہار کی بدسلیقگی کی وجہ سے اپنی بات میں وہ زور، جوش، تاثر اور تکمیل پیدا نہیں کر سکتا جو اک اچھے اسلوب کی دین ہے کیونکہ اسلوب اظہار کا اک خوبصورت ڈھنگ اور سلیقہ ہے جس کا موزوں استعمال ہی تخلیقی تجربے کو حسن اور ابلاغ عطا کرتا ہے۔ بقول شفقت حسین:

''بغیر اسلوب یا تخلیقی قوت کے ایک فن کار کی مثال اس حاملہ عورت کی سی ہے جو درد زہ میں تو مبتلا ہو لیکن بے چاری اپنے جسم میں اتنی سکت نہ رکھتی ہو کہ اُس کا بچہ بیرونی فضاؤں میں سانس لے سکے۔''(۲۶)

اب تک یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ خیال اور اُس کا اظہار لازم وملزوم ہے۔ خیال کیسا ہی ارفع واعلیٰ ہو اگر اُسے حسب حال اسلوب عطا نہ ہو تو وہ اس مقام کو نہیں چھو پاتا جسے فن پارہ کہا جائے اس کی مثال یوں ہے کہ اخباروں کی خبروں میں انتہائی منفرد اور چونکا دینے والی اطلاعات ہم پہنچائی جاتی ہیں لیکن اُن کی زندگی محض چند روزہ ہوتی ہے۔ اُنھی خبروں یا اطلاعات کو جب کسی فن پارے میں ڈھال دیا جاتا ہے تو پھر وہ اک لافانی ادب پارہ ہو جاتا ہے تو اس کی وجہ یہی اسلوب کی تاثیر اور کامیابی ہے، گویا اسلوب یہاں زبان و بیان کی اس خوبی کا نام ہے جو کسی لکھنے والے کے جذبات و خیالات کو پوری جامعیت، رچاؤ و خوبصورتی سے معرض اظہار میں لے آئے۔ مغربی اسکالر پیٹر Petre نے اسلوب پر یہ رائے دی تھی:

''ہر لفظ اپنے مقام پر اور پوری دلالتوں کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔''(۲۷)

اس رائے سے اسلوب کی ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ اسلوب لفظوں اور زبان و بیان سے مختص ہے۔ یہیں سے ایک اور بحث سامنے آ جاتی ہے کہ خیالات و جذبات کو عملی اظہار دینے والے الفاظ بھی تو کسی خاص سانچے یا طریق میں ڈھلتے ہیں۔ اس سانچے، بناوٹ یا طریق کو فن کی زبان میں تکنیک کہا گیا ہے یعنی جس مخصوص، مروج یا تجرباتی ساخت یا ہیئت میں فکر ڈھلتی ہے وہ تکنیک کہلاتی ہے، جس خاص بناوٹ یا ہیئت میں خیال، الفاظ میں اُتر کر صورت پذیر ہوتا ہے۔ یہی خارجی شکل تکنیک ہے۔

ارسطو نے کہا تھا:

''تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔ لفظ تکنیک انگریزی سے اُردو میں متعارف ہوا، انگریزی میں یونان سے مستعار لیا گیا۔ یونانی میں Technikos اور انگریزی میں Technique بنا۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز کے الفاظ ہیں۔ The method craft and skill of writing''(۲۸)

منفرد اسلوب شخصیت کے داخلی و خارجی پہلوؤں کے امتزاج سے غیر محسوس طریقے سے پروان چڑھتا ہے اور جو فنکار اس سے تہی ہوتا ہے وہ کیسی ہی منفرد اور چونکا دینے والی بات کہے، اظہار کی بدسلیقگی کی وجہ سے اپنی بات میں وہ زور، جوش، تاثر اور تکمیل پیدا نہیں کرسکتا جو اِک اچھے اسلوب کی دین ہے کیونکہ اسلوب اظہار کا اِک خوبصورت ڈھنگ اور سلیقہ ہے جس کا موزوں استعمال ہی تخلیقی تجربے کو حسن اور ابلاغ عطا کرتا ہے۔ بقول شفقت حسین:

''بغیر اسلوب یا تخلیقی قوت کے ایک فن کار کی مثال اس حاملہ عورت کی سی ہے جو درد زہ میں تو مبتلا ہو لیکن بے چاری اپنے جسم میں اتنی سکت نہ رکھتی ہو کہ اُس کا بچہ بیرونی فضاؤں میں سانس لے سکے۔''(۲۶)

اب تک یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ خیال اور اُس کا اظہار لازم و ملزوم ہے۔ خیال کیسا ہی ارفع و اعلیٰ ہو اگر اُسے حسبِ حال اسلوب عطا نہ ہو تو وہ اس مقام کو نہیں چھو پاتا جسے فن پارہ کہا جائے اس کی مثال یوں ہے کہ اخباروں کی خبروں میں انتہائی منفرد اور چونکا دینے والی اطلاعات بہم پہنچائی جاتی ہیں لیکن اُن کی زندگی محض چند روزہ ہوتی ہے۔ اُنھی خبروں یا اطلاعات کو جب کسی فن پارے میں ڈھال دیا جاتا ہے تو پھر وہ اِک لافانی ادب پارہ ہو جاتا ہے تو اس کی وجہ یہی اسلوب کی تاثیر اور کامیابی ہے، گویا اسلوب یہاں زبان و بیان کی اس خوبی کا نام ہے جو کسی لکھنے والے کے جذبات و خیالات کو پوری جامعیت، رچاؤ و خوبصورتی سے معرضِ اظہار میں لے آئے۔ مغربی اسکالر پیٹر Petre نے اسلوب پر یہ رائے دی تھی:

''ہر لفظ اپنے مقام پر اور پوری دلالتوں کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔''(۲۷)

اس رائے سے اسلوب کی ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ اسلوب لفظوں اور زبان و بیان سے مختص ہے۔ یہیں سے ایک اور بحث سامنے آ جاتی ہے کہ خیالات و جذبات کو عملی اظہار دینے والے الفاظ بھی تو کسی خاص سانچے یا طریق میں ڈھلتے ہیں۔ اس سانچے، بناوٹ یا طریق کو فن کی زبان میں تکنیک کہا گیا ہے یعنی جس مخصوص، مروج یا تجرباتی ساخت یا ہیئت میں فکر ڈھلتی ہے وہ تکنیک کہلاتی ہے، جس خاص بناوٹ یا ہیئت میں خیال، الفاظ میں اُتر کر صورت پذیر ہوتا ہے۔ یہی خارجی شکل تکنیک ہے۔

ارسطو نے کہا تھا:

''تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔ لفظ تکنیک انگریزی سے اُردو میں متعارف ہوا، انگریزی میں یونان سے مستعار لیا گیا۔ یونانی میں Technikos اور انگریزی میں Technique بنا۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز کے الفاظ ہیں۔ The method craft and skill of writing''(۲۸)

(تکنیک: یہ ایک یونانی لفظ ہے، جس کے لغوی معنی ہیں، فن یا طریقہ کار، ادب میں لفظ تکنیک کو عموماً طرزِ تحریر یا ندرتِ بیان کے معنوں میں لیا جاتا ہے)(۲۹)

قومی، انگریزی، اُردو لغت کے الفاظ ہیں۔

"Technique: تکنیک فنی پہلو، ڈھنگ، اسلوب، صنعت گری، لائحہ عمل، طریق کار، آدابِ فن، کاریگری، مہارت کار، تکنیکی مہارت۔"(۳۰)

قاموس الاصطلاحات میں یہ تعریف موجود ہے:

"Technieqe: اسلوبِ فن، تکنیک، فنی پہلو۔"(۳۱)

فرہنگ اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ میں ہے:

"Technique: اسلوب (ریاضی میں) ترکیب عمل، طرزِ عمل۔"(۳۲)

تکنیک کے لغوی معنی مختلف لغات کے حوالے سے تقریباً وہی بنتے ہیں جو اسلوب کے معنی درج کیے گئے ہیں۔ یوں بھی عام طور پر اسلوب و تکنیک کو ہم معنی اور مترادف الفاظ تصور کر لیا جاتا ہے لیکن اصطلاحاً اسلوب الفاظ اور زبان و بیان کو محیط ہے اور تکنیک وہ طریق یا انداز ہے جس مین کوئی خیال ڈھلتا ہے۔ تکنیک کسی بھی ہنر کی ہوتی ہے۔ سائنس، ٹیکنالوجی، ریاضی، تعمیر، مصوری، سنگ تراشی، غرض ہر ہنر یا فن کی تکنیک ہوتی ہے۔ ہمارے پیشِ نظر ادبی فن پاروں خصوصاً افسانے کی تکنیک ہے۔

کشاف تنقیدی اصطلاحات" کے مصنف ارسطو کی مندرجہ بالا تعریف پیش کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"جیسے بیانیہ تکنیک، ڈراما کی تکنیک، مکالمے کی تکنیک، شعور کے بہاؤ کی تکنیک، روزنامچہ کی تکنیک وغیرہ۔"(۳۳)

ممتاز شیریں نے لکھا ہے:

"افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔"(۳۴)

اگر افسانے کے حوالے سے دیکھا جائے تو افسانہ نگار کی فکر یا واقعہ جس ترتیب میں ڈھلتا جاتا ہے پلاٹ یعنی کہانی کا پھیلاؤ، ماحول یا فضا کا انتخاب، کرداروں کے عمل یا ردِعمل کا طریقہ کار کہانی کا آغاز، وسط اور انجام جو رُخ اختیار کرتا ہے اور ان سب کے اندر جو موضوع یا خیال جس طرح پنپتا ہے اور اپنے ابلاغ کے لیے اِک انداز اپناتا ہے، پھر ان سب کو گھلا ملا کر افسانہ جو صورت اختیار کرتے ہوئے ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ حتمی و تکمیلی صورت افسانے کی تکنیک ہوئی۔

عام طور پر تکنیک کی کچھ مروج شکلیں ہوتی ہیں (جن کا ذکر کشاف تنقیدی اصطلاحات کے مصنف کے الفاظ میں اُوپر ہو چکا ہے) اسلوب کی طرح ہی فنکار کو انھی مستعمل شکلوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا ہوتا ہے لیکن اعلیٰ درجے کے اسلوب کی طرح ہی مصنف اپنی افتادِ طبع اور ندرتِ فکر کی بنا پر ہیئت اور تکنیک کے کچھ

نئے تجربے بھی کر جاتا ہے جو کسی بھر پور فکری استعداد اور فنی مہارت رکھنے والے قلمکار سے ممکن ہو پاتا ہے، لیکن وہ بھی اپنے روایتی اور ادبی سرمائے سے ہی استفادہ کرتے ہوئے کوئی اجتہاد کر پاتے ہیں لیکن زیادہ تر مصنفین روایتی اور طے شدہ تکنیکس کو ہی اپنے تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ تکنیک کوئی جامد شئے ہے تکنیک بھی اسلوب کے مثل اپنی ضروریات (چاہے وہ فکری تقاضے ہوں یا عصری ضروریات) کے مطابق تبدیلیوں سے دوچار رہتی ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی بھی تکنیک کو نہ صرف تغیر پذیر سمجھتے ہیں بلکہ اُس کی بوقلمونی کے بھی قائل ہیں لکھتے ہیں:

''تکنیک اور ہیئت کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ ہے۔ جمالیات حسن کا فلسفہ ہے۔ وہ ہر زمانے میں حالات و واقعات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ بدلتا ہے، جیسے جیسے زندگی میں تغیر آتا ہے۔ معیارِ اقدار بدلتے رہتے ہیں۔ افراد کے مزاج اور طبائع میں تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ ویسے ویسے حسن کے تصورات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ تکنیک کے اصول بھی اٹل نہیں۔ ادب اور فن کے مختلف اصناف کی تکنیک ہر دَور اور ہر زمانے میں تغیرات کے سانچے میں ڈھلتی رہتی ہیں۔ یہ تغیرات، حالات و واقعات کی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہوتے ہیں، جب حالات و واقعات میں انقلاب انگیز تبدیلیاں ہوتی ہیں تو یہ تبدیلیاں تکنیک اور فن میں نمایاں ہوتی ہیں۔''(۳۵)

انسان، زمانہ اور حالات و واقعات جامد شئے نہیں ہیں۔اس لیے اُن کی عکاسی کرنے والا کرافٹ کیونکر جامد رہ سکتا ہے۔ حالات کی تبدیلی اور خیال کا تحرک اپنے ابلاغ کے لیے وہی تکنیک چاہتا ہے جس میں وہ زیادہ خوبصورت، بھرپور اور مؤثر انداز میں تشکیل پا سکے۔ کیونکہ تکنیک وہ ذریعہ یا طریق اظہار ہے جسے افسانہ نگار اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے وسیلے کے طور پر اختیار کرتا ہے۔ تکنیک خود مقصودِ ذات نہیں ہے بلکہ کسی خیال یا واقعے کو اظہار دینے کا اِک مؤثر آلۂ کار ہے۔اسی لیے ہر صنفِ ادب میں مختلف تکنیک مروج ہیں اور پھر ان تکنیکوں کی پابندی بھی ضروری نہیں ہوتی۔ لکھنے والا اس معاملے میں اسلوب کے سانچوں کی طرح ہی آزاد ہے کہ جو مناسب سمجھے وہ اسلوب اور تکنیک اپنے خیال کی پیش کش کے لیے استعمال کرے۔ اسی لیے تو کسی بھی صنفِ ادب کے تدریجی ارتقا کو دیکھنے سے یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ مسلسل اِک تبدیلی اور تنوع کا عمل ہمیشہ جاری رہا۔ اسی طرح اُردو افسانہ بھی اپنے آغاز سے اب تک مسلسل تکنیک و اسلوب کے تجربات سے ثروت مند ہوتا رہا۔ بعض تجربات عمومی نوعیت کے تھے اور تحریک کی شکل اختیار کر گئے۔ مثلاً رومانیت، حقیقت نگاری، علامت نگاری وغیرہ اور بعض اوقات فردِ واحد کے تجربے تک محدود رہے، جیسے مرزا ادیب کے خطوط کی تکنیک، قراۃ العین حیدر کی اساطیری اور شعور کی رو کی تکنیک، انتظار حسین

کی قصص کی تکنیک، حسن عسکری کی تلازمہ خیال اور ہم کلامی کی تکنیک وغیرہ۔

اسی لیے ڈاکٹر اعجاز راہی نے لکھا:

''ہر نیا دَور نئے طرزِ احساس کی تشکیل کرتا ہے اور یہی اس دَور کے شعور، ادراک اور جذبات کی اولین سطح بھی اُبھارتا ہے۔ کہانی کے پرانے ڈھانچے، رویے، 'بنت کاری، اسلوب اور تکنیک سب کچھ تبدیلی کا متقاضی بن جاتا ہے۔ ۱۹۴۰ء کے بعد آنے والا افسانہ اور اس میں ہونے والی تبدیلیاں اسی تقاضے کی منتہائے مقصود تھیں۔ چنانچہ طریق کار سے لے کر پورا افسانوی ڈھانچا تبدیل ہو جاتا ہے۔۔۔'' (۳۶)

بہر حال کوئی بھی فن پارہ کسی نہ کسی تکنیک میں ہی وجود پذیر ہوتا ہے اور اس تکنیک کے سانچے میں لفظی اظہار پاتا ہے۔ یہ لفظی بیانیہ یا اظہار تکنیک ہے لیکن اچھا فن پارہ ان تمام عناصر کو اپنے خیال یا موضوع میں اس طرح ' گھلا مِلا دیتا ہے کہ اِک جمالی اور جامع تصویر کی صورت تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ اسی لیے محمد احسن فاروقی کا خیال ہے:

''یہ اَمر ہمیشہ مسلم ہے کہ فن کے لیے تکنیک ضروری ہے لیکن اگر وہ فن میں چھپ نہ سکے تو فن بناوٹی ہو جاتا ہے اور اپنے مقصد سے ہٹ جاتا ہے۔'' (۳۷)

اس رائے کی ہم افسانے کے حوالے سے یوں وضاحت کر سکتے ہیں کہ کہانی ایک وسیع کینوس میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اُس کی کئی کڑیاں ہیں۔ ابتدا، وسط، انجام، ماحول، فضا، کردار، جذبات، احساسات، مکالمات، تجسیم وغیرہ یہ سب مِل کر جس بھی ہیئت میں ڈھلیں یک رنگ ہو کر ہم آمیز ہو جانے چاہئیں۔ یعنی سارا خام مواد چاہے بیانیہ کی شکل اختیار کرے۔ مکالمہ کی، خطابیہ، ڈرامائی، علامتی ہو کہ تجریدی، شعور کا بہاؤ ہو کہ تاثریت حقیقت نگاری ہو کہ فطرت نگاری کسی بھی تکنیکی پیراہن میں افسانے کی مختلف کڑیوں کے درمیانی فاصلوں کو ختم کر کے اُنھیں یوں باہم ملایا جائے کہ سارے خدوخال ہم آہنگ ہو کر اِک ترشی ہوئی سڈول شکل اختیار کر جائیں کہ کہیں شتر گربگی کی کیفیت باقی نہ رہے۔ مزید برآں افسانے کا تمام تر مواد جس شکل میں ڈھلے۔ وہ اُس مواد کے لیے بہترین صورت بھی ہو اور اس سارے مواد کو کھرل کر کے اس طرح خود میں سمو لے کہ وہی تکنیک یا ظاہری ہیئت اُس کے لیے بہترین معلوم ہو۔ کیونکہ ہر قسم کا موضوع یا مواد کو ڈھلنے کے لیے اپنی ضرورت کے مطابق موزوں تکنیک چاہیے۔ ضروری نہیں کہ ایک کامیاب افسانے کی تکنیک کسی دوسرے مواد یا موضوع کے لیے بھی اُتنی ہی کامیاب ہو سکے۔ بہر حال مواد یا موضوع کے لیے اُس کی مناسبت سے تکنیک کا انتخاب افسانے کی تاثریت میں اضافے کا باعث ہوتا ہے۔ افسانے میں جمالیاتی ترفع، فکری گہرائی اور متناسب ہیئت پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع و مواد کو الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ کوئی جدید یا چونکا دینے والی تکنیک افسانے کی کامیابی کی دلیل ہے۔ اعلیٰ

درجے کا موضوع، دلچسپ اور معیاری مواد اور اُس مواد کو بیان کرنے کا مناسب انداز یعنی اسلوب غرض افسانے کی کامیابی میں افسانے کے سبھی عناصر کا موزوں تال میل ضروری ہے۔اسی لیے ممتاز شیریں نے لکھا:

''گو تکنیک کسی افسانے کے حسن کا ایک نہایت ضروری جزو ہے لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ محض تکنیک ہی کسی افسانے کو اچھا بنا سکتی ہے، جب تک مواد، اسلوب اور تکنیک میں ہم آہنگی نہیں ہوتی، افسانہ فن پارہ نہیں بنتا، کسی اچھی تکنیک کو بے جوڑ مواد سے جوڑ دیا جائے یا اسے کوئی مبتدی استعمال کرے تو افسانہ یوں معلوم ہوگا جیسے ایک بدصورت کو بے ڈھنگے پن سے خوبصورت لباس پہنا دیا گیا ہے۔فن کار اچھا ہو، تکنیک کا استعمال بھی اچھا ہو لیکن مواد اچھا نہ ہو (مواد سے میرا مطلب موضوع یا خیال نہیں ہے کیونکہ موضوع یا خیال کی اچھائی کے باوجود مواد خراب ہوسکتا ہے) تو اچھی سے اچھی تکنیک بھی بے معنی ہونے لگتی ہے۔ تکنیکی جدت جاذب ضرور ہوتی ہے لیکن اگر مواد معمولی ہو اور افسانہ صرف تکنیک کی خاطر لکھا جائے تو بے اثر ہو جاتا ہے۔۔۔'' (۳۸)

افسانے کی تکنیک میں بہت رنگا رنگی اور ہماہمی ہے۔

افسانہ نگار کسی بھی خاص تکنیک کے پابند نہیں ہوتے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ کوئی تکنیک غیر مروج ہو گئی ہے۔ایسا اگر ہوتا بھی ہے تو یہ احتمال رہتا ہے کہ آئندہ کبھی وہ تکنیک پھر مروج ہو جائے یا اس میں کوئی اعلیٰ فن پارہ تخلیق پذیر ہو جائے۔

بنیادی طور پر اسلوب اور تکنیک بہترین شکل اُسی وقت اختیار کرتے ہیں، جب وہ فن کار کے تخیل کا حصہ بنتے ہیں یعنی اس کے دماغ میں تشکیل پاتا ہوا مواد اپنی ظاہری شکل وصورت میں بھی ڈھل رہا ہوتا ہے۔یہاں اسلوب اور تکنیک کا اصولی یا کتابی واکتسابی علم مدد تو دیتا ہے لیکن تخیل کی پرواز اپنے لیے جو جہاں اور فضا منتخب کرتی ہے۔وہ ان تدریسی قواعد کی پابند نہیں ہوتی۔تخیل مروج اسلوب یا تکنیک میں ڈھلتا ضرور ہے لیکن اصل مسئلہ تکنیک یا اسلوب کا استعمال نہیں ہے بلکہ تخیل، فکر، یا مواد کو موزوں ترین اظہار میں لانا اصل مقصود ہے، جن کے لیے اسلوب اور تکنیک انتہائی اہم معاونین ہیں، جن کی مدد سے ہی کسی واقعہ یا خیال کو فن پارہ کا مقام حاصل ہو پاتا ہے۔

بات اسلوب سے شروع ہوئی تھی۔اس لیے ہم اسے اسلوب کی مجموعی تعریف پر ہی اختتام کرتے ہیں کہ اسلوب لکھنے والے کے جذبات وخیالات کو آشکار کرنے کا اک موثر ڈھنگ ہے اور وہ ہر اس انداز بیاں کو ترجیح دیتا ہے جو اُس کے مطلب کی ادائیگی کو زیادہ واضح، پُراثر اور جامع انداز میں اظہار دے سکے وہ مروجہ

اسالیب میں سے اپنے موضوع کی مناسبت سے کوئی سا اسلوب و تکنیک اختیار کرتا ہے جو اُس عہد کے پورے مزاج اور مختلف تاریخی جہتوں کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے لیکن اس اسلوب و تکنیک میں لکھنے والا اپنی شخصیت کے اثر سے بھی مبرا نہیں رہ سکتا۔ اس لیے اُس کی شخصیت کا پرتو بھی اس اسلوب کی کٹھالی میں گھل مل جاتا ہے اور اُسے صاحبِ اسلوب بنا دیتا ہے۔ آنے والے وقتوں میں یہی اسلوب اس دور کی خصوصیات و حالات کا آئینہ قرار پاتا ہے۔ اس کلیے کے مطابق اُردو نثر بھی مختلف ادوار میں مختلف اسلوبیاتی کروٹیں لیتی رہی ہے۔ آئندہ سطور میں ہم اُردو نثر کے نمائندہ اسالیب کا جائزہ پیش کریں گے۔

اُردو نثر کا ارتقا اور نمایاں اسالیب

اُردو نثر کا جب ارتقائی جائزہ لیا جاتا ہے تو بالعموم اس تجزیے کی بنیاد اسالیب کے تنوع و ارتقا پر ہی رکھی جاتی ہے۔ سترہویں صدی عیسوی میں اُردو بول چال کی زبان سے ترقی کر کے تحریر و انشاء کی زبان بنی تو اس کی مختلف تبدیلیاں اور ارتقائی مدارج دراصل زبان و اسلوب ہی کی ارتقائی صورتیں ہیں۔ اُردو نثر کی ترقی کے مختلف ادوار اُس کے اسلوب کے ہی ادوار بنتے ہیں۔ ہر دَور کی نثر ایک نمایندہ اسلوب کی حامل رہی ہے۔ ہر دَور میں الفاظ کا ذخیرہ، لب و لہجہ، لغت اور ڈکشن، صنائع بدائع، صرف و نحو، قواعد، املا اور لفظوں کی ساخت وغیرہ، بتدریج ارتقا پذیر ہوتی رہی ہیں جو باہمی فرق کی بنا پر خصوصی شناخت رکھتی ہیں اور ایک عہد کے ادب کو دوسرے دَور کے ادب سے جدا بھی کرتی ہیں جو ایک خاص عہد کی نثر کا مجموعی اسلوب بھی ہوتا ہے۔ اُردو زبان کے ابتدائی دَور میں اگرچہ شاعری پر طبع آزمائی زیادہ رہی، لیکن چند ایک نثری نمونے بھی دستیاب ہیں، جن کا سراغ دکنی عہد میں ملتا ہے۔ اُس وقت اُردو نثر تعمیر و تشکیل کے ابتدائی مرحلے میں تھی، جو زبان و اسلوب کے ابتدائی تجربات کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

> ''نثر اُردو کی تاریخ آٹھویں صدی ہجری سے شروع ہوتی ہے۔ یہ نمونے چھوٹے چھوٹے رسالوں کی صورت میں ہیں، جن میں دکن اور گجرات کے فقراء اور اہلِ دِل کے احوال و امثال قلم بند کیے گئے ہیں۔۔۔'' (۳۹)

ان نثری رسائل کی نوعیت مذہبی ہے۔ بالعموم تصوف کے موضوع پر لکھے گئے ان رسائل کے مخاطب عوام تھے اور صوفیا تبلیغ کے لیے لکھ رہے تھے۔ اس لیے براہِ راست اور سادہ انداز میں اپنی بات بیان کرتے تھے۔ چونکہ ان کے نزدیک ادبی انشا پردازی مقصد نہ تھا۔ اس لیے سادگی، صداقت اور تاثیر ہمیشہ ان کے پیشِ نظر رہے۔

ڈاکٹر الف د نسیم لکھتے ہیں:

> ''بے جا نمائش، بے موقع لفاظی اور بے مقصد آرائش سے اُنھوں (صوفیا) نے گریز کرتے ہوئے سادہ لیکن پُرتاثیر طرز اور اسلوب میں باتیں کی ہیں۔'' (۴۰)

یہ دَور ابتدائی تجربات کا دَور تھا۔ زبان ابھی اُکھڑی اُکھڑی تھی۔ الفاظ کی دروبست میں چابک دستی

نہیں تھی۔ صفائی وسلاست کی بجائے، بے گھڑت انداز، اَنمل تراکیب، املا وقواعد کے سقم بھی موجود تھے۔ یعنی باضابطہ، زبان و بیان کے اصول وقواعد ابھی مروج نہیں ہوئے تھے۔ ہر لکھنے والے کا اپنا ایک نظامِ قواعد تھا۔ مجموعی طور پر اسلوب کسی ادبی معیار اور چاشنی سے عاری تھا۔

ڈاکٹر سیّد عبداللہ کا خیال ہے:

''سب رس سے پہلے نثری نمونوں کو نوگفتار بچے کی زبان سے مناسبت دی جاسکتی ہے اور اس دَور کو اسلوبِ نثر اُردو کا دور بدویت کہا جاسکتا ہے۔ اس دَور میں لہجے کا دیہاتی پن یا بات کہنے کا بے تکلف راست طریقہ مروج تھا۔''(۴۱)

اس دَور کے نثری نمونوں میں اہم کتابیں درج ذیل ہیں: شیخ عین الدین گنج العلم کے مذہبی رسائل، حضرت خواجہ گیسودراز گلبرگوی کی معراج العاشقین، شاہ میراں جی شمس العشاق بیجاپوری کی شرحِ مرغوب القلوب اِن کے فرزند شاہ برہان الدین جانم نے متعدد کتابیں مثلاً جل ترنگ اور گلباس وغیرہ تحریر کیں۔

''اے عزیز اللہ بندہ بنا یہاں پہچان کو جانا۔ نہیں تو شرع جاتا ہے۔ اوّل اپنی پہچانت بعد از خدا کی پہچانت کرنا۔''

انسان کے بوجنے کوں پانچ تن، ہر ایک تن کو پانچ دروازے ہیں۔ ہور پانچ دربان ہیں۔''(۴۲)

اُردو کے اسلوب کے ارتقا میں ادوار کی بجائے مخصوص تصانیف کو اہمیت حاصل ہے۔ عموماً اِک طویل وقفے کے بعد کوئی ایسی تصنیف سامنے آتی ہے، جس میں اسلوب اور زبان کی کوئی نمایاں تبدیلی اور ارتقا وجود پذیر ہوتا ہے۔ دکنی عہد کے ابتدائی دَور میں ایک یکساں ابتدائی اسلوب ہمیں ملتا ہے، جس کے نقوش ابھی بھدے بھدے اور غیر واضح ہیں اور اپنے قدموں پر چلنے کی تگ ودو میں مصروف ہے، لیکن ملا وجہی کی سب رس اِک ایسا کارنامہ ہے جس میں اُردو زبان اور اسلوب نے اِک بھرپور کروٹ لی اور ایک باقاعدہ نظام اسلوب متعارف کروایا۔ سب رس اک ایلگری (Allogery) ہے۔ اگرچہ یہ تمثیل فارسی سے ترجمہ شدہ ہے لیکن زبان ہندوی میں لکھی گئی ہے جو اُردو کی ابتدائی شکل ہے۔ وجہی کا کارنامہ یہ ہے کہ اُنھوں نے اس دَور میں نثری قصہ لکھ کر اُردو نثر کو اعتبار بخشا جب شاعری کا چلن تھا۔ اگرچہ صوفیانہ خیالات کا اتباع یہاں بھی ہے لیکن داستانی عناصر بھی موجود ہیں۔ حسن ونظر کی اس کہانی کا اسلوب دکنی عہد کے دیگر رسائل کی نسبت ترقی یافتہ ہے اور اس کی اہمیت بھی اس کے اسی اسلوب کی وجہ سے ہے، جس میں ہندوی اور فارسی نظم ونثر کو گھلا ملا کر ایک نیا اور منفرد طرز بیان وضع کیا گیا ہے جس کی مثال پہلے نہیں ملتی، اِک نئے اسلوب کے اختراع کا اظہار وجہی خود اک غرور کے ساتھ اپنے دیباچہ میں یوں کرتے ہیں۔

''اگر کسی میں سخن شناسی اور اسرار دانی ہے تو یو کتاب گنج العرش بحر المعانی ہے، جتنا کوئی

طبیعت کے کواڑ کھولے گا۔ اس کتاب میں نیں سو بات کیا بولے گا، جو کچھ آسمان ہور زمین میں ہے سو اس کتاب میں ہے جو کچھ دنیا اور دین میں ہے سو اس کتاب میں ہے، ہرگز کوئی فصیح اس فصاحت سوں بات نیں کیا۔'' (۴۳)

اس میں کچھ شک نہیں کہ اُردو نثر کو نئی زندگی اور توانائی بخشنے کا شرف وجہی کو حاصل ہوا کیونکہ ان سے پہلے کی نثر کو اظہار کی ابتدائی کوشش تو کہا جا سکتا ہے لیکن ادبی اسلوب کا نمائندہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔

وجہی نے فارسی نثر کے معیاری اسالیب کی پیروی کی کوشش کی مقفّی و مسجع زبان شعری صنعتوں کا استعمال قافیہ پیمائی کا التزام، فارسی و عربی تراکیب کا بکثرت استعمال یعنی شعوری طور پر فارسی اسالیب کا تتبع موجود ہے لیکن مقامی بولیوں کے الفاظ، محاورات، ضرب الامثال کا استعمال بھی بکثرت موجود ہے۔ وجہی کی یہی خوبی ہے کہ انھوں نے مقامی زبان کو فارسی اسالیب تک پہنچانے کی کوشش کی اور مقامی بولیوں کے الفاظ کو معیاری اسلوب میں ڈھالا۔

ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''ترقی کے اس سفر میں اُردو نثر کا اسلوب سادگی اور بے تکلفی سے حسن اور توانائی کی طرف بڑھتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا رُخ زمانے کی تسلیم شدہ معیاری نثر کی طرف ہے، جس کے نمونے فارسی کے اہم ہندوستانی اور ایرانی انشاء پرداز دے چکے تھے، یاد رہے تھے یہ ماننا پڑے گا کہ وجہی ان معیاری اسالیب تک پہنچنے سے قاصر رہا ہے۔ چنانچہ فارسی تراکیب کا ایجاز اور اضافتوں کے معنی خیز اختصار پر اُس کو قدرت معلوم نہیں ہوتی۔ وہ صنعت اور محاسن شعری پر بھی قادر ہے لیکن اُردو طریقے کی اضافتوں کا پھیلاؤ یہ بتا رہا ہے کہ وہ بیان میں رچی ہوئی فارسیت کا اعجاز نہیں دکھا سکا۔'' (۴۴)

فارسی کے ادبی اسالیب جو صدیوں کی روایت اور اسلوبیات کی اِک طویل تاریخ رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے سب رس ایک ہی جست میں اُن تک نہیں پہنچ سکتی تھی لیکن وجہی نے ایک ایسی کامیاب کوشش ضرور کی ہے، جس نے اُردو کو بقول ڈاکٹر سیّد عبداللہ ''دورِ بدویت'' سے اِک تہذیب و شائستگی اور معیار بخش دیا۔ ایک ترقی یافتہ اسلوب کی ایسی بنیاد مہیا کر دی جس پر عمارت تعمیر ہوتی چلی گئی۔ اُنھوں نے فارسی، عربی تراکیب، اصطلاحوں اور تلمیحوں وغیرہ کو اُردو میں جذب کرنے کے ساتھ ہندوستان کی مختلف زبانوں کے الفاظ کو بھی اس میں سمو دیا۔ گویا اسلوب کا ایک ایسا آہنگ اور اسٹائل دریافت کر کے پیش کر دیا، جو معیاری اور وسیع دائرہ عمل رکھتا تھا اور یہی اسلوب سب رس کی اہمیت کا باعث ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''یہ پہلی آواز ہے جو اسلوبِ بیان اور طرزِ ادا کو خاص اہمیت دے رہی ہے۔ اب سے پہلے نثر کا مقصد صرف و محض عوام تک اپنی بات پہنچانا تھا۔ اس میں اسلوب کی کوئی

اہمیت نہیں تھی لیکن ''سب رس'' میں اسلوب کو بنیادی اہمیت دی گئی۔''(۴۵)

سترھویں صدی میں جنوبی ہندوستان میں اُردو عام بول چال کی زبان سے ارتقا پا کر ادبی اسلوب کی حامل بننے کی کوشش کر رہی تھی۔ تبھی اُس کے متوازی شمالی ہندوستان میں بھی ابتدائی نثر کے چند نمونے سامنے آتے ہیں۔ دکنی نثر کی نسبت دہلوی نثر فارسی آہنگ کے زیادہ قریب تھی۔ دکنی نثر مقامی بولیوں اور مزاج کا ذائقہ اور لہجہ لیے ہوئے ہے۔ جبکہ دہلوی نثر ایرانی اسلوب کی پیروی کر رہی ہے۔

فضل علی فضلی کی ''وہ مجلس'' یا ''کربل کتھا'' اُس دَور کی تصنیف ہے، جو ملا واعظ کاشفی کی فارسی کتاب روضۃ الشہدا کا ترجمہ ہے۔ اس میں فارسی تراکیب امثال اور الفاظ نسبتاً زیادہ ہیں۔ یہاں عالمانہ انداز حاصل کرنے کی شعوری کوشش معلوم ہوتی ہے۔ خود مصنف دیباچہ میں رقم طراز ہے:

> ''احقر الفقر کی خاطر میں گزرا کہ اگر ترجمہ اس کتاب کا برنگینی عبارت اور حسنِ استعاراتِ ہندی قریب الفہم عامہ مومنین و مومنات کیجیے۔ لہٰذا پیش ازیں کوئی اس صفت کا نہیں ہوا مخترع اور اب تک ترجمہ فارسی بزبانِ ہندی نثر نہیں ہوا مسمع، پس اس اندیشہ عمیق میں غوطہ کھایا اور تامل و تدبیر میں سرگشتہ ہوا۔''(۴۶)

اس اقتباس سے مترشح ہے کہ فضلی کا اسلوب مفرس و معرب ہے۔ وہ دانستہ کوشش کر رہے ہیں کہ اُردو میں فارسی اسلوب کو ڈھال دیں۔ اس مقصد کے لیے وہ بوجھل اور ادق الفاظ کی بھرمار کر دیتے ہیں۔ ''سب رس'' اور ''وہ مجلس'' میں وہی فرق ہے جو دہلوی اور دکنی مزاجِ نثر اور ہر دو اسالیب میں موجود تھا۔

شمالی ہند میں مرزا سودا دہلوی نے اپنے دیوان مرثیہ کا دیباچہ اُردو میں لکھا تو اس کا اسلوب بھی مغلق اور مقفّیٰ ہے۔

حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

> ''قافیہ پیمائی اس زمانے کا عام انداز تھا۔ سودا کی خصوصیت نہیں سو برس بعد تک مقفّیٰ نثریں لکھی گئی ہیں۔''(۴۷)

مولانا شاہ رفیع الدین کا ترجمہ قرآن اُس دَور کی باقاعدہ نثری کتاب ہے۔ شاہ عبدالقادر صاحب کا ترجمہ قرآن بھی اُسی دَور کی یادگار ہے۔ یہ ترجمہ مولانا شاہ رفیع الدین کے ترجمہ سے نسبتاً صاف اور بامحاورہ ہے۔ دیگر بھی کئی مذہبی نوعیت کے رسائل موجود ہیں لیکن اس دَور کی سب سے اہم تصنیف میر عطا حسین تحسین کی نوطرز مرصع ہے۔ قصہ چہار درویش کو انتہائی رنگین اور مشکل زبان میں لکھا گیا ہے۔ اس اسلوب کا چلن اِک لمبا عرصہ اُردو میں رہا جو فارسی سے مستعار تھا اور مقفّیٰ و مسجع تھا۔ یہ کتاب رجحان ساز کتاب تھی، جس میں اُردو اسلوب کو فارسی اسالیب میں ڈھالنے کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ اسی لیے زبان و بیان کی فنی تکنیک میں فارسی داستانوں کا تتبع کیا گیا ہے۔ حامد حسن قادری کا خیال ہے:

''نوطرزِ مرصع میں فارسی وعربی الفاظ وتراکیب اور تشبیہات و استعارات کی اتنی کثرت ہے کہ بعض فقرے دُشوار فہم ہونے کے علاوہ مذاقِ سلیم کے لیے نہایت ثقیل و مکروہ ہیں۔'' (۴۸)

لیکن بعض جگہوں پر زبان کسی حد تک صاف ہے اور فارسی وعربی الفاظ سے اُسے گنجلک یا بھاری بھر کم نہیں بنایا گیا بلکہ ہلکا پھلکا سلیس انداز پایا جاتا ہے جو پڑھنے میں مزا دیتا ہے۔ مثلاً

''اور معتمدانِ ہمراہ کے تئیں بیچ خدمت گزاری اس نازنین کے تعین کر کے آپ واسطے تحقیقات مکان جراح سے باہر آیا، چنانچہ زبانی ایک شخص کے معلوم ہوا کہ عیسیٰ نامی جراح بکمال کسب طبابت وجراحی کے کہ اگر مردے کے تئیں چاہے تو عنایات وفضل الٰہی سے زندہ کرے، فلانے محلے میں رہتا ہے۔ فقیر اس گلبانگ بشارت افروز سے بسان گل کے شگفتہ وخنداں ہو کر پوچھتے پوچھتے اُوپر دروازے جراح کے کہ مثال دلِ بیدار دلوں کے کشادہ تھا جا پہنچا۔'' (۴۹)

مجموعی طور پر یہ کتاب اسلوب کے ترفع کی جانب سمت نما ہے۔ اسلوب ارتقا پذیر ہے اور اس کے پیشِ نظر عربی وفارسی کے معیاری اسالیب ہیں۔ ان ابتدائی اور انفرادی کوششوں کے بعد نثر اُردو کا تیسرا اہم دور فورٹ ولیم کالج سے شروع ہوتا ہے۔

۴ مئی ۱۸۰۰ء کو لارڈ ویلزلی گورنر جنرل ایسٹ انڈیا کمپنی نے کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا افتتاح کیا۔ اس کالج کا بنیادی مقصد نو وارد انگریزوں کو مقامی زبانوں سے روشناس کروانا تھا۔ ڈاکٹر گل کرائسٹ اس کالج کے پہلے پرنسپل مقرر ہوئے وہ اُردو کے حامی تھے اور اُردو کی ترویج کے خواہاں تھے۔ لہٰذا فورٹ ولیم کالج میں باقاعدہ اُردو کی تعلیم شروع کر دی گئی۔ اُردو کے نصاب کے لیے آسان زبان میں لکھی ہوئی کتب موجود نہ تھیں۔ اس لیے اُنھوں نے اُردو کی تالیف وتصنیف کا باقاعدہ ایک محکمہ قائم کر دیا اور ہندوستانی اہلِ زبان اور ماہرینِ فن سے اُردو زبان میں ترجمہ وتصنیف کا کام لیا جانے لگا۔ مندرجہ ذیل مصنّفین زیادہ اہم تھے:

میر امن، افسوس، حسینی، لطیف، حیدری، جوان، للولال جی، نہال چند، اکرام علی ولا، سیّد محمد منیر، سیّد شیر علی افسوس، مداری لال گجراتی۔ ان کتابوں میں سیّد حیدر بخش حیدری کی گلدستہ حیدری، گلشنِ ہند، گلزار دانش اہم ہیں لیکن زیادہ شہرت طوطا کہانی اور آرائش محفل نے حاصل کی۔ حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

''حیدری کی آرائشِ محفل نہایت دلچسپ، خوبصورت، سلیس روزمرہ میں لکھی گئی ہے۔ اس لیے بہت مقبول ہوئی اور کثرت سے شائع ہوئی۔'' (۵۰)

میر شیر علی افسوس کی باغ اُردو اور آرائشِ محفل جو ہندوستان کی تاریخ ہے بھی معروف ہوئیں۔ میرزا علی لطف کی کتاب تذکرہ گلشنِ ہند جو شعرا ہند کا تذکرہ ہے اور پُرتکلف اور آرائشی زبان میں لکھی

گئی ہے۔ میر بہادر علی حسینی کی نثر ''بے نظیر اخلاقِ ہندی'' عام بول چال کی زبان میں تحریر کی گئی ہے۔

ان کے علاوہ مظہر علی خاں ولا مرزا کاظم علی جواں، مولوی امانت اللہ شیدا کی بھی تصانیف فورٹ ولیم کالج کی جانب سے شائع ہوئیں، جو اُس عہد کے نثری اسلوب کی تاریخ کا حصہ ہیں لیکن میر امن کی باغ و بہار تک ان میں سے کوئی کتاب بھی نہ پہنچ پائی۔ یوں بھی اُردو نثر کے ہر دَور میں کوئی ایک کتاب ہی نمائندہ اسلوب کی حامل بنتی رہی ہے، جیسا کہ اس دَور میں یہ اعزاز باغ و بہار کو ملا۔ دِلّی کی ٹکسالی زبان بالخصوص اُردوئے معلّٰی کے روزمرہ اور محاورے، زبان کی سادگی جملوں کی شگفتگی کے حوالے سے اس زمانے کے کسی اور مصنف کو میر امن سا کمال حاصل نہ ہوا۔

میر امن کا اصل کمال یہ ہے کہ ایسی زبان اور اسلوب کا نمونہ پیش کیا کہ اُردو زندہ اور متحرک زبان بن گئی۔ اُس کی وہ بوسیدگی، غیر حقیقی اندازِ بیاں، پرتکلف شاعرانہ اسلوب ترک ہو گیا جو ادائے مطلب میں رکاوٹ بنتا اور تحریر کی روانی اور سلاست کو بھی مجروح کرتا تھا۔ اُردو پہلی بار اِک حرکی، باعمل اور زندہ لب و لہجہ سے روشناس ہوئی اور ایک ادبی اسلوب کی حامل بن گئی۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''باغ و بہار کا اسلوب کچھ اتنا دلکش سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور نفسِ داستاں سے عدم دِل چسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گی۔ اس کے ذریعے اُردو نثر کو ایک معیاری اسلوب مِلا ہے۔ ایسا اسلوب جس کے نقوش و آثار غالب و سرسیّد سے لے کر حالی و مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔'' (۵۱)

میر امن سادہ، عام فہم اور عام بول چال کی زبان لکھتے ہیں لیکن کہیں بھی کسی عامیانہ لفظ یا غیر معیاری اسلوب کا استعمال نہیں کرتے۔ باغ و بہار میں، ثقیل اور مفرس و معرب الفاظ، صنائع و بدائع اور ادق اندازِ بیاں سے شعوری طور پر پرہیز برتا گیا ہے۔ صرف و نحو، املا، لفظوں کی ساخت جملوں کی دروبست، علم بیاں کے باقاعدہ اصول اور پورا نظامِ قواعد موجود ہے، جس کے مناسب استعمال سے اسلوب کا ایک ترقی یافتہ انداز وجود میں آتا ہے۔

رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''تحسین کے ترجمہ کو میر امن نے اپنی زبان میں لکھا ہے کیونکہ اس میں اکثر غیر مانوس فارسی و عربی الفاظ تھے، جن کو میر امن نے نکال دیا، اور اپنی کتاب کو اس قدر صاف و سلیس و با محاورہ عبارت میں لکھا کہ بقول سرسیّد مرحوم کے جو مرتبہ میر تقی میر کو نظم میں حاصل ہے، وہی میر امن کو نثر میں ہے۔'' (۵۲)

باغ و بہار کی اس مقبولیت کا راز دراصل اُس کے اسلوب میں ہی چھپا ہے۔ مغلق اور پُر تصنع نثر کی

بجائے جب سلیس رواں زبان اور عام روزمرہ کو استعمال کیا گیا تو قاری کو یہ اسلوب مانوس معلوم ہوا۔ اجنبیت کا بعد ختم ہو گیا اور وہ قصے کو پوری دلچسپی اور انہماک سے پڑھنے لگا۔ کیونکہ اس کے اندر اِک شگفتگی، زندگی، فصاحت و بلاغت اور ادبیت کا ایسا تال میل تھا جو اُس دَور کے کسی اور نثری قصے کو حاصل نہ ہو سکا تھا۔ دراصل یہ اسلوب کی مہارت اور دلکشی ہی ہے کہ کتاب قاری کو اپنے اندر محو کر لیتی ہے اور وہ قصہ ختم کیے بغیر چین نہیں لے سکتا۔ میرا من اس ' گر کو سمجھ گئے تھے، جو کتاب اور قاری کو جوڑے رکھتا ہے، اسی لیے باغ و بہار زیادہ پڑھی جانے والی کتابوں میں ہمیشہ شامل رہی ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی خدمات نے جہاں اُردو نثر کو ایک زندہ اور توانا اسلوب بخش دیا۔ وہیں اس کے متوازی اُردو نثر کو حیات آفریں تبدیلیوں سے روشناس کروانے والا ایک نابغہ روزگار نثر نگار اسد اللہ خاں غالب تھے۔ غالب خداداد صلاحیتوں کے مالک تھے۔ اُن کی طبیعت میں جو زبردست قسم کی انفرادیت اور انانیت تھی۔ اُس نے اُنھیں شعر و نثر میں جدید، نادر اور بالکل منفرد انداز اور اسلوب بخش دیا تھا۔ غالب چونکہ چبائے ہوئے نوالوں کو چبانا پسند نہ کرتے تھے۔ اسی لیے وہ اصناف کی تکنیک میں بھی بنیادی تبدیلیاں کرتے ہیں اور اسلوب کو بھی اک جدگانہ رنگ دے دیتے ہیں۔

غالب کی نثر حالانکہ اُن کے ذاتی خطوط پر مشتمل ہے لیکن اپنے عہد کے مروجہ طرز میں جو انقلابی تبدیلیاں اُنھوں نے اختراع کیں۔ عام طور پر کسی زبان، اسلوب یا صنف کو اس نوع کی تبدیلی اور ترقی کے لیے صدیوں کا انتظار چاہیے۔ غالب نے ایک ہی جست میں اُردو نثر کے فرسودہ، پژمردہ، بے عمل، تنِ مردہ میں تازگی، حدت اور زندگی کی رُوح پھونک دی کہ اُردو نثر ہر طرح کے مضامین کے بیان کی صلاحیت سے مالا مال ہو گئی۔

غالب کے پیشِ نظر کوئی نمونۂ تقلید نہ تھا اور نہ ہی وہ ارادتاً نثری فن پارے تخلیق کرنے کے لیے کوشاں تھے۔ وہ تو اپنے دوستوں کو ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد دہلی کی تباہی و بربادی کی اصل صورت حال سے آگاہ کر رہے تھے۔ یہ اطلاعات دیتے وقت وہ زبانِ دل سے وہی کچھ لکھتے ہیں، جو وہ دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اسی لیے اک نیچرل، براہِ راست اور سلیس اندازِ بیان غیر ارادی طور پر بنتا چلا جاتا ہے۔ ڈاکٹر خورشید السلام لکھتے ہیں:

> ''غالب سے پہلے شاید لوگ زندگی کو دُور سے دیکھنے کے عادی تھے۔ انھوں نے زندگی کو برت کے نہیں دیکھا تھا۔ غالب ذہنی طور پر اپنے پیش رووں سے کہیں زیادہ بے دار تھے۔ اُنھوں نے فن کو زندگی پر فضیلت نہیں دی اُن کی زندگی ان کے فن کا وسیلہ بن گئی۔'' (۵۳)

ڈاکٹر رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''حق یہ ہے کہ مرزا کی سادگی، شوخی وظرافت، جذبات نگاری واظہار مافی الضمیر میں کوئی ان کا مدِمقابل نہ ہوگا۔''(۵۴)

عام خیال ہے کہ سرسیّد تحریک کے نمائندہ اسلوب کو غالب کے اسلوب یعنی زبان و بیان کی بنیادیں میسر تھیں لیکن غالب خود مجتہد تھے۔ اپنے اسلوب کی مضبوط اور گہری بنیادیں خود ہی رکھیں اور خود ہی ایک عظیم الشان عمارت کی تعمیر بھی کر دی۔ سادگی و پُرکاری، رنگینی و شگفتگی، مزاح و ظرافت، فطری و نیچرل جزئیات نگاری کی جو مثال غالب نے قائم کی اُس کی نظیر نہیں ملتی۔

ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

''مرزا غالب نے اُردو نثر کو شخصیت سے روشناس کرتے ہوئے اس میں متانت کے ساتھ ساتھ سلاست اور سادگی پیدا کی اُردو میں سنجیدہ ظرافت اور طنز کی داغ بیل بھی اُنھوں نے ڈالی۔ ان کے خط مکالمہ اور جزئیات نگاری کے بارے میں آنے والے ناول نگاروں کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئے۔ ان کے بعض خطوں پر شخصی مقالات کا دھوکا ہوتا ہے۔ ان میں وہی لچک، وہی گفتگو کا انداز، وہی گھریلو موضوع اسی طرح کی بے تکلف ساخت اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص نقطہ نظر جس کے نیچے کوئی نہ کوئی جذباتی تحریک موجود نظر آتی ہے۔''(۵۵)

غرض مرزا غالب کی نثر اسلوب کے اُن اعلیٰ معیاروں کو چھو جاتی ہے جہاں زبان ہر طرح کے موضوعات کو بیان کرنے کی صلاحیت حاصل کر لیتی ہے، جس میں ہمہ نوع طرزِ اسلوبیات سمٹ آتے ہیں۔ اسی لیے بعد میں آنے والوں نے اس زبان کو ہر طرح کے خیالات اور اصناف کے لیے باآسانی استعمال کیا اس سرمایۂ زبان میں اظہار کی لچک اور ہمہ نوع مضامین کی گنجائش پیدا ہوگئی یوں غالب نے غیرارادی طور پر ہر صنفِ ادب کے لیے اسلوب کا نمونہ وضع کر دیا۔

انھی نثری اسالیب پر دبستانِ سرسیّد کی عقلی، مدلل، مقصدی اور دوٹوک نثری اسالیب کی بنیاد رکھی گئی جس کے سرخیل سرسیّد احمد خان تھے، جو قوم کی اصلاح کے داعی تھے۔ ان کا نقطۂ نظر قومی و ملّی اصلاح تھا۔ اُن کی تحریریں اجتماعی مقاصد کے حصول کا اِک ذریعہ تھیں۔ قوم کے غم میں گھلنے والا یہ مصلح قلم کے ذریعے قومی فلاح و بہبود کا کام لینا چاہتا تھا۔ ان کی اس اصلاحی تحریک کے پس منظری مقاصد کچھ بھی رہے ہوں لیکن ان کے توسط سے پہلی بار اُردو ادب میں شعوری طور پر مقاصد آفرینی کو شامل کیا گیا اور ادب برائے زندگی کا عملی نمونہ پیش کیا گیا۔ یہ افادی نقطۂ نظر ہنگامی یا وقتی نہ تھا، بلکہ اس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا اُس کے نقوش بڑے گہرے اور اثرات دُوررس ثابت ہوئے، جس نے اُردو ادب کو اِک ہمہ گیر انقلاب سے روشناس کر دیا۔ ہمارے پیشِ نظر محض اُردو کا اسلوبیاتی مطالعہ اور اسلوب کی اہمیت ہے۔ اس لیے ہم اس اصلاحی، فکری،

عقلی، مقصدی اور سائنٹفک تحریک کے دیگر پہلوؤں سے صرفِ نظر کرتے ہوئے محض اُس کے ادبی اور بالخصوص اسلوبیاتی تنوع کا جائزہ لیں گے۔

غالب تک پہنچتے ہوئے اُردو نثر اگرچہ ہر طرح کے مفاہیم کے اظہار کے قابل ہو چکی تھی اور ایک زندہ تر و تازہ اور جدید لب و لہجہ اختیار کر چکی تھی لیکن بہر حال وہ نثر خطوط تک محدود ہے۔ سرسیّد تحریک نے اُردو نثر کو ہر صنفِ ادب اور ہر اسلوبِ بیان سے متعارف کروایا۔ اسلوبیات میں ہمہ جہت انقلاب برپا ہوا۔ اک جدت، ندرت اور زندگی کی ہماہمی پیدا ہوئی۔ زندگی جیسی ٹھوس مقصدیت اور عقلیت کے ہمراہ اک سائنٹفک اسلوب مروج ہوا، جب طرزِ بیاں از خود مقصد نہ رہا بلکہ مقصد کے حصول کا آلۂ کار ہو گیا تو پھر اسلوب کا رنگ ڈھنگ بھی خارجی، ہمہ نوع، رنگا رنگ، حقیقی، ٹھوس اور فطری ہو گیا یعنی زندگی جیسا سچا اور کھرا مقاصد جیسا سنجیدہ اور ارفع، اہداف جیسا براہِ راست اور دوٹوک۔ چونکہ کلام عوام سے تھا اس لیے عمومی، سادہ، سہل اور عوامی و اجتماعی لہجہ اپنایا گیا، جس کی پہلی مثال خود سرسیّد احمد خان نے اپنی تحریروں کی شکل میں پیش کی۔

رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

> ''ان کا طرزِ تحریر زوردار مگر صاف اور سادہ ہے۔ اس میں کسی قسم کی عبارت آرائی نہیں ہے کچھ غلطیاں بھی اس میں نکلیں گی مگر سیّد صاحب قواعد و صرف و نحو کی پابندی کی مطلق پرواہ نہیں کرتے تھے۔ وہ مقررہ قواعد انشا پردازی سے بالکل بے نیاز تھے، مگر یہی چیز ان کی شہرت اور قابلیت کو نقصان پہنچانے کی بجائے، اس میں اور اضافہ کرتی ہے۔ ان کے طرزِ جدید نے قدیم تصنع نگاری پر جو بیدل اور ظہوری کی فارسی کی تقلید میں اُردو میں برتی جاتی تھی ایک ضرب کاری لگائی اور یہ ثابت کر دیا کہ سادہ اور بے تکلف عبارت میں تصنع سے زیادہ خوبیاں ہوتی ہیں۔''(۵۶)

سرسیّد اندازِ تحریر کی سادگی اور افادیت کے قائل تھے۔ مولانا حالی حیاتِ جاوید میں سرسیّد کے انھی خیالات کی روشنی میں ان کے اسلوب کو سادگی، بے تکلفی، بے ساختگی اور مدعا نگاری وغیرہ سے تعبیر کرتے ہیں اور سرسیّد کے اندازِ بیان کو مجموعی طور پر ''نیچرل'' کا نام دیتے ہیں۔ یعنی وہ مانوس اندازِ بیان جو قاری کے لیے اجنبی نہ ہو اور موضوع سے انتہائی مناسبت رکھتا ہو اور جو کچھ مصنف کہنا چاہتا ہو اُس کی ادائیگی میں معاون ہو۔ یوں قاری اور تحریر میں کوئی 'بعد بھی نہ رہنے پائے۔ یہ اُسی وقت ممکن ہے کہ جب تحریر میں آورد، تکلف اور بناوٹ کی بجائے خلوص، سادگی اور براہِ راست اندازِ تحریر اختیار کیا جائے۔ سرسیّد اپنے مقصد کے حصول کی خاطر بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے اصولوں کو بھی قربان کر دیا کرتے تھے۔ اِس لیے اُن کے اسلوب کو بے کیف، بے رنگ اور سپاٹ بھی کہا گیا۔ قواعد کی غلطیاں بھی پکڑی گئیں۔ عوامی لب و لہجہ، انگریزی الفاظ کے بے محابا استعمال پر بھی اعتراض ہوا۔ لفظوں اور جملوں کی شیرازہ بندی میں بے احتیاطی اور

افراتفری بھی گنوائی گئی، لیکن سرسیّد کے اسلوب کی تاریخی عظمت اورعوامی پذیرائی میں اس سے کوئی کمی نہ آئی، چونکہ سرسیّد کا اسلوب مقصدی اورافادی تھا۔اُن کے پیشِ نظر حسنِ بیان سے زیادہ اہمیت اظہارِ قصد کی تھی۔ اُنھوں نے بہت زیادہ لکھا اور اُردو ادب میں ہمہ جہت اضافہ کیا۔ ظاہر ہے اگر وہ زبان کی بندشوں اور اسلوب کی باریکیوں میں پڑ جاتے تو یہ زودنویسی ممکن نہ ہو پاتی۔

وہ خود لکھتے ہیں:

''ہم نے انشاء کا ایک ایسا طرز نکالا ہے جس میں ہر بات کو صاف صاف جیسی کہ دِل میں موجود ہو تشابہ تکلفات سے بچ کر راست پیرایہ میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور لوگوں کو تلقین بھی کی ہے۔''(۵۷)

پروفیسر محمد فرمان لکھتے ہیں:

''سرسیّد مشکل الفاظ اور پیچیدہ عبارت سے پرہیز کرتے ہیں۔عربی ضرب الامثال، قرآنی آیات اور احادیثِ نبوی کا بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ فارسی اشعار اور محاورات بھی ان کے ہاں موجود ہیں۔بالعموم فقرے چھوٹے چھوٹے اور پیرے مختصر ہوتے ہیں۔دلائل اور براہین سے اپنی رائے کو مضبوط کر کے پیش کرتے ہیں۔۔۔ سرسیّد کی نثر کی انھی خوبیوں نے اسے مقبول بنایا۔سرسیّد کے مخالفین نے بھی سرسیّد کا سا اندازِ بیان اختیار کیا اور پُرتکلف اندازِ تحریر آہستہ آہستہ متروک ہوتا گیا۔رفتہ رفتہ اُردو نثر ایک وسیع معاشرے کی ترجمانی کرنے لگی۔انھوں نے ادبی پرداخت اور بیان کی رعنائی پر مطلق توجہ نہ دی۔۔۔غرضیکہ ان کی تحریر نے پورے ماحول کو متاثر کیا آنے والے ادیبوں نے ان کی پیروی کی ہے اور آج اُردو نثر جس درجہ کی صلاحیتوں سے بہرہ ور ہے۔اس میں سرسیّد کا بڑا ہاتھ ہے۔''(۵۸)

سرسیّد نے جس اسلوب کے عناصر ترکیبی، بے ساختگی، بے تکلفی، مدعا نویسی، سہل نگاری، عقلیت و مقصدیت، قرار دیئے۔اُسے برتتے ہوئے خود بعض اوقات افراط وتفریط کا شکار ہو گئے لیکن حالی نے ان خصائص کو انتہائی تناسب وتوازن کے ساتھ اپنی نثر میں برتا۔یعنی اس افادی نظریے میں ادبیت کو ہم آمیز کردیا۔

مقدمہ شعروشاعری، حیاتِ جاوید، یادگارِ سعدی، یادگارِ غالب وغیرہ میں اسلوب سے متعلق حالی کے خیالات موجود ہیں، جن سے معلوم ہوتا ہے کہ حالی تحریر میں سادگی وسلاست، فطری اندازِ بیان، مقصدیت اور مدعا نگاری کو نظریاتی اصول سمجھتے ہیں اور برتتے بھی ہیں لیکن ان کی تحریروں میں سادگی وسلاست کے باوجود حسنِ بیان اور ادبی شان برقرار رہتی ہے۔ان کی سادگی سپاٹ نہیں بلکہ اس میں چاشنی اور ہما ہمی موجود

ہے۔ ان کی منطقیت وعقلیت بھی خشک نہیں بلکہ شاعر حالی اپنی جھلک دِکھا ہی جاتا ہے۔ ان کی تحریر زبان و بیان کے سقم اور قواعد کی بے ضابطگیوں سے بھی پاک ہے۔ ایک پروقار اسٹائل جو موضوع کی ضروریات کا ساتھ ضرور دیتا ہے لیکن ادبی چاشنی سے بھی خالی نہیں ہوتا۔ حالی مافی الضمیر کی ادائیگی اور نیچرل بیان پر بہت زور دیتے ہیں لیکن اسلوب میں نہ تو میکانکیت آتی ہے اور نہ ہی شماریاتی حساب کتاب۔

ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

''یہاں تک درست ہے کہ حالی دبستانِ سرسیّد ہی کے ایک فرد تھے اور بنیادی طور پر ان کی نثر میں بہت سی وہ باتیں جو سرسیّد کے مکتب سے مخصوص ہیں مثلاً سادگی، منطق اور نیچرل اور بے تکلف اظہار ۔۔۔ لیکن اس سے یہ سمجھ لینا کہ وہ سرسیّد ہی کی طرح لکھتے تھے۔ صحیح نہ ہوگا۔ ان دونوں انشاپردازوں کی انشا میں بین فرق پایا جاتا ہے۔ اتنا ہی جتنا سرسیّد کی شخصیت اور حالی کی شخصیت میں تھا۔''(۵۹)

حالی کا اسلوب سرسیّد کے اسلوب کا ایک ایسا جامع اور ترقی یافتہ نمونہ ہے، جس میں جاذبیت، شگفتگی اور ادبیت موجود رہتی ہے۔ حالی محض سرسیّد کے اندازِ تحریر کا تتبع ہی نہیں کرتے، بلکہ اپنی انفرادی شناخت قائم کرتے ہیں۔

ڈاکٹر عبدالقیوم لکھتے ہیں:

''بحیثیت صاحب طرز ادیب کے حالی اس زمرہ میں نہیں آتے جس میں آزاد، نذیر احمد اور شبلی کا شمار ہوتا ہے۔ ان میں آزاد کی رنگینی، نذیر احمد کی شوخی اور شبلی کی لطافت نہیں لیکن ایک چیز ایسی ضرور ہے جو ان میں سے کسی میں نہیں وہ ہے۔ حالی کی سادگی اور صفائی بیاں۔''(۶۰)

بعد میں آنے والے نثر نگاروں کے لیے آزاد یا شبلی کا اسلوب عملاً ناقابلِ تقلید رہا۔ حالی کی اسی سادہ مدعا نگاری نے مستقبل کا اسلوب نثر متعین کر دیا۔ حالی کا اسلوب قابل عمل اور قابلِ تقلید رہا کیونکہ حالی نے ہر موضوع اور ہر صنفِ نثر کے اظہار کے لیے جامع اور نیچرل پیرایۂ اظہار وضع کر دیا، جو آنے والے نثر نگاروں کے لیے سمت نما تھا۔

مہدی افادی نے جن نابغہ روزگار ادیبوں کو اُردو کے عناصرِ خمسہ قرار دیا تھا۔ اُن میں سے ہر ایک جداگانہ اسلوب کا مالک ہے یعنی صاحبِ طرز ادیب ہے۔ اس عہد میں اسلوب کے کئی رنگ آہنگ اور زاویے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سرسیّد کی نثر سنجیدہ مقاصد کو بیان کرنے کا اِک نیچرل اسلوب دیتی ہے، حالی موضوعات کی ہماہمی کے لیے سادہ اور معیاری اسلوب پیش کرتے ہیں۔ شبلی نعمانی اس سادگی وعقلیت و منطقیت کے دَور میں بھی اپنے عظیم الشان موضوعات کے لیے اِک منفرد اور پرشکوہ اسلوب اختیار کرتے

ہیں۔ تاریخی کارناموں اور نشاطِ ثانیہ کے احیاء کے واسطے جو پُر جوش اور بلند آہنگ اسلوب درکار تھا۔ شبلی اُسی کو اپناتے ہیں۔ وہ زمانے کے مزاج آشنا ہوتے ہوئے بھی اپنے موضوعات کے لیے وہی اسلوب اختیار کرتے ہیں جو اُن کے موضوعات کا فطری تقاضا تھا۔ گویا شبلی موضوعات اور اصناف کی مناسبت سے اسالیب کا انتخاب کرتے ہیں۔ چونکہ اُنھوں نے تاریخ، سوانح، تنقید، مذہب، سیاست، معاشرت غرض بے شمار موضوعات پر قلم اُٹھایا۔ بہت کم عرصے میں اِک بڑا ذخیرۂ کتب چھوڑا، ان کے ہاں اسلوب کی کئی جہتیں ملتی ہیں۔ عرب و عجم کی عظیم شخصیات کو جب موضوعِ تحریر بناتے ہیں تو پُرشکوہ اسلوب اور پُرعظمت بیان ضروری تھا۔ سیرتِ نبوی کا اندازِ تحریر دھیما اور محتاط ہے۔ شعرالعجم کا اندازِ تحریر مدلل اور تنقیدی ہے۔ مجموعی طور پر اسلوب کی عالمانہ شان بان اور تفاخر برقرار رہتا ہے۔ شبلی کے اسلوب میں بیان کا اختصار، اظہار کا جوش، فاضلانہ و عالمانہ شکوہ، استدلالیت و منطقیت اور بے پناہ خود اعتمادی اُن کے اسلوب کے عناصر ترکیبی بنتے ہیں۔ اُن کے لہجے میں عظمت گزشتہ کا خمار علمیت کا تفاخر، تخیل و خیال کی ارفعیت، رومانی، سوز و ساز، ایجاز و اختصار اور بلند آہنگی موجود ہے۔ یوں اُن کا اسلوب بھی نیچرل اندازِ بیان بن جاتا ہے کہ اُنھوں نے وہی اسلوب اختیار کیا جو اُن کے موضوعات، مزاج اور مقاصد کا بنیادی تقاضا تھا۔

ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''شبلی کے اسلوب کی اوّلین صفت اُن کی وہ قدرت اور جوش ہے جو اُن کے احساس کمال اور احساسِ عظمت کی پیداوار ہے۔ یہ احساس جب کسی مقصدِ عظیم کے ساتھ مل جاتا ہے تو مصنف کے اظہارات میں غیر معمولی جوش اور قدرت پیدا کر دیتا ہے۔ شبلی کے احساسِ فخر و برتری کا ایک بڑا سرچشمہ ان کے لفظی اثرات ہیں۔'' (۶۱)

وہ عہد جب دھیما پن، منکسر المزاجی، دبا دبا رُکا رُکا انداز، سادگی و خاکساری براہِ راست اور دوٹوک اندازِ گفتگو کا چلن تھا اور اسی کو زمانے کی ضروریات اور تقاضوں کا برجستہ جواب سمجھا جاتا تھا اور یہی لوازمات اسلوب قرار پائے تھے۔ کیونکہ اُس وقت کے ترقی یافتہ اسلوب کی شکل بھی یہی تھی۔ اس وقت شبلی نے اک باغیانہ طرزِ اختیار کی اور اپنی منفرد آواز اور جداگانہ آہنگ کو منوایا اور اپنے بے پناہ اعتماد اور انانیت کا ثبوت دیا۔

محمد حسین آزاد کی افسانوی اور رومانی نثر ایک جداگانہ اسلوب کی حامل ہے، جس کی نظیر نہ اُن سے پہلے ملتی ہے اور نہ ہی اُن کے بعد۔ اُن کے شاعرانہ اسلوب میں اک عجب شان و شکوہ، کروفر، عظمت وارفعیت اور اِک طرح داری ہے۔

اگرچہ محمد حسین آزاد کو بھی دبستانِ سرسیّد کا نمائندہ قرار دیا جاتا ہے، لیکن آزاد کی مقصدیت اور مدعائیت کا طرزِ اظہار بالکل مختلف اور منفرد ہے۔ یہی اُن کے اسلوب کی انفرادیت ہے۔ سرسیّد و حالی کے برعکس مدعا نگاری کی کوشش میں وہ اظہار کی دل پذیری کو غارت نہیں کرتے۔ اُن کے ہاں طرزِ اظہار اپنی تمام

تر رعنائیوں اور شعریت کے ہمراہ مقصدِ اوّلیٰ معلوم ہوتا ہے۔ اگر چہ اُنھوں نے تاریخ، تحقیق، تنقید جیسے ٹھوس موضوعات پر بھی لکھا لیکن ان کی عظمت کا سبب اُن کا اندازِ بیان ہی ٹھہرا، جس کے لوازمات میں شاعرانہ انداز، تہذیبی رچاؤ، قدیم فارسی سبک کا بہاؤ، خیال کی ندرت، تخیل کی بلندی اور مزاج کی انفرادیت شامل ہیں۔ قدیم مشرقی اقدار اور تاریخی عظمتوں کا اُنھیں بھرپور احساس ہے اور جدید عہد کے تقاضوں کی اہمیت سے بھی وہ بخوبی آگاہ تھے۔ اُن کی دانش وری اُن کے مشرقی مذاق میں ڈھل جاتی ہے اور تہذیبی رچاؤ اُن کے اسلوب کو آب وتاب دیتا ہے۔

رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''آزاد نثر میں شاعری کرتے ہیں اور شاعری کرتے ہوئے نثر لکھتے ہیں۔'' (۶۲)

اس عہد میں طرزِ تحریر جس میکانکیت کا شکار تھا۔ اس کا ردِعمل ناگزیر تھا۔ آزاد نے ایک ایسا اسلوبِ بیان دیا، جو قدیم قدروں کا پرتو اور عظمت مشرق کا ثناخواں تھا، جسے جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا گیا۔

ڈاکٹر محمد صادق کا خیال ہے:

''آزاد کو اُردو نثر میں جو بلند مقام حاصل ہے وہ بالخصوص بیانیہ اور وصفیہ نثر کی وجہ سے ہے۔ یہاں آزاد کا سب سے بڑا وصف محاکات ہے۔۔۔ آزاد کی بہترین وصفیہ اور بیانیہ نثر میں امیجری موجود ہے۔'' (۶۳)

حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

''آزاد باکمال خدا ساز ہستیوں میں تھے۔ ان کا ذہن زبان ومحاورہ الفاظ و بندش کے انتخاب کے متعلق صحیح توازن و تناسب رکھتا تھا اور ان کی طبیعت میں ندرت آفرینی وجدت طرازی اعلیٰ درجے کی تھی۔ زبان و بیان کی شیرینی ونرمی میں کوئی ادیب ان کا شریک نہیں ہے۔ اس لیے آزاد اپنے زمانے کے پہلے صاحبِ طرز ہیں۔ آزاد کے طرز کو شاعرانہ و عاشقانہ زبان میں بیان کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ آزاد تنہا طرحدار ادیب ہیں۔ ان کی تحریر کا بانکپن سچ یہ ہے کہ لفظوں میں بیان کرنا مشکل ہے۔'' (۶۴)

آزاد مشرقی گنگا جمنی تہذیب کے پروردہ تھے، جس کی کسک اُن کے دِل میں سدا موجود رہی اور جس کا اظہار اُن کے منفرد اسلوب میں ہوا۔ وہی بانکپن، وہی ارفعیت، شاعرانہ بنت کاری، تخیل و تصور کی بلند پروازی، جو ایک دم توڑتی ہوئی عظیم تہذیب کی جھلک دِکھاتا ہے، جو دہلویت و لکھنویت کے امتزاج سے نمو پاتی ہے۔ وہی آزاد کے اسلوب کا مزاج بنتی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد نے بہت کچھ لکھا لیکن اُن کی شہرت اُن کی معاشرتی کہانیوں کی بدولت ہے۔ اُنھوں نے قصے کو پہلی بار حقیقت نگاری کا اسلوب دیا۔ اُن کی ان معاشرتی کہانیوں کو اُردو کے ابتدائی ناول ہونے کا

اعزاز حاصل ہے۔

ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''نذیر احمد کے اسلوب میں بے تکلف گفتگو کا رنگ غالب ہے۔ ان کا تکلمی انداز تحریر جو ان کے فطری ذوقِ خطابت کا نتیجہ ہے۔ اگر چہ ناول میں قاری اور مصنف کے درمیان رفاقت کا رشتہ پیدا کر دیتا ہے اور طویل ناصحانہ مکالموں کی خشکی کو گوارا بنا دیتا ہے۔۔۔ چونکہ اُن کا اسلوب عام بول چال اور روزمرہ کے مطابق ہوتا ہے۔ اس لیے اک شوخی وشرارت اور طنز و شگفتگی کا امتزاج موجود رہتا ہے۔ خصوصاً جب وہ کسی کو طنز کے تیروں سے کھدیرتے ہیں تو اُن کے زورِ بیان کے سامنے کوئی ٹک نہیں پاتا۔۔۔'' (۶۵)

ڈپٹی نذیر احمد کی تحریر کی عجب صفت ہے کہ اُن کے ہاں بیک وقت خواص اور عوام سے خطاب ہے۔ اُن کی زبان علمی بھی ہے اور عوامی بھی۔ اُن کی تحریر عربی و فارسی الفاظ وتراکیب سے بوجھل ہے، مگر صفائی و سلاست کے نمونے بھی موجود ہیں۔ خصوصاً گھریلو بول چال کی زبان جس میں خواتین کا تکلم خاص مزا دیتا ہے، جسے بیگماتی زبان کہا جاتا ہے۔ اُن کے اسلوب میں جوش وخروش اور خطیبانہ رنگ غالب ہے لیکن عوامی مزاج بھی پیشِ نظر ہے۔ دہلی کی ٹکسالی زبان ان کا خاصا ہے۔ یوں کہ یہ زبان ان کی تحریروں میں محفوظ ہو کر تاریخ کا حصہ بن گئی۔ دلی کا محاورہ اور روزمرہ ان کے اسلوب کی خاص پہچان ہے۔

حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

''خالص دہلی کی زبان اور محاورے استعمال کرتے ہیں زنانہ ناولوں میں شریف مستورات کی بہترین زبان اور انداز اختیار کیا ہے۔ طرزِ بیان نہایت صاف، واضح اور زوردار ہوتا ہے۔ روانی اور بے ساختگی ہر جگہ نمایاں ہے۔۔۔ اگر چہ آزاد کی سی رنگین عبارت نہیں لکھتے لیکن حسبِ موقع کبھی استعارہ وتشبیہ سے بھی کام لیتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایک اجتماع اضداد عجیب ہے کہ ایک ہی تحریر میں کہیں نہایت مغلق وگراں عربی کے الفاظ وتراکیب ومحاورات لکھتے ہیں اور دوسری جگہ ٹھیٹ ہندی کے الفاظ لکھ دیتے ہیں۔'' (۶۶)

ڈپٹی نذیر احمد کا اسلوب اپنے موضوع کے مطابق تبدیل ہوتا ہے۔ اُن کے مذہبی لیکچروں اور کتب کا انداز عالمانہ اور فارسی وعربی اصطلاحوں سے مملو ہے لیکن ناولوں میں عوامی اور گھریلو بول چال کا انداز غالب ہے، جہاں کہیں اپنے مقصد کو منوانا چاہتے ہیں۔ وہاں خطیبانہ گھن گرج اور جوش وخروش درآتا ہے اور زبان بھی ثقیل اور بوجھل ہو جاتی ہے، جہاں کہیں ناپسندیدہ کردار کی بُری عادات کو ہدف بنانا ہوتا ہے وہاں طنز وتنقید

کی ایسی بوچھاڑ چلتی ہے کہ جیسے پُرخروش ندی پہاڑوں پر سے اِک ہنگامے کے ہمراہ اُترتی چلی جائے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''شبلی کے اختصارِ بیان اور خالص علمی طرزِ نگارش نے علمی باتوں سے عالموں کو تو متاثر کیا، مگر نذیر احمد نے بہت سی علمی اور عقلی حقیقتیں عوام کے لیے دل پسند بنائیں اور اس انداز سے کہ عوام نے کبھی یہ محسوس تک نہ کیا کہ یہ شخص جو ہم سے گفتگو کر رہا ہے ہمیں اپنی عالمانہ فضیلت سے خواہ مخواہ مرعوب کر رہا ہے اور عجیب اتفاق یہ ہے کہ ان کی تحریروں میں علمی اصطلاحات، آیاتِ قرآنی اور اقوال و اشعارِ عربی کی بھی کمی نہیں۔ اس کے باوجود ان کے مطالب اور ان کا اندازِ بیان کچھ اس طرح عام پسند ہے کہ انھیں ایک لحاظ سے عوامی ادیب کہہ دیا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔ اس کے لیے ان کے پاس جو حربہ اور ہتھیار ہے وہ طول کلام اور ایک خاص قسم کی شوخی و ظرافت اور مجلس آرائی کا فن ہے، جس کے سبب ان کے اور ان کے قارئین کے مابین اجنبیت و مغائرت کا کوئی موقع پیدا نہیں ہوتا۔'' (۶۷)

ڈپٹی نذیر احمد کا اسلوب ہمہ جہت ہے۔ انھوں نے مختلف اصناف کے لیے معیاری طرز اختراع کیے۔ بنے بنائے رستے پر چلنا مشکل نہیں ہوا کرتا لیکن نئے رستے بنانا، نئے ذائقے متعارف کروانا اور اُن کی قبولیت کے لیے مزاج اور طبیعتیں ہموار کرنا اصل مشکل کام ہوتا ہے۔ یہی مشکل مرحلے اب تک اُردو نثر نے طے کیے تھے۔ خصوصاً رفقاِ سرسیّد نے اُردو کو بالکل نئے اور انوکھے اسالیب سے مالا مال کر دیا۔

اسلوب کی یہی ہمہ جہتی اب اُردو نثر کا سرمایہ بن چکی ہے۔ موضوع اور صنفِ ادب کوئی بھی ہو۔ تاریخ، سوانح، تنقید، تخلیق، ناول، افسانہ، مضمون، انشائیہ، غرض اب نثر ہر نوع کے اظہار کے لیے تیار ہو چکی ہے۔ اسلوب کے کئی زاویے اور بہاؤ چل نکلے ہیں۔ یہ ہما ہمی ہر صنفِ نثر میں نظر آتی ہے۔ اُسی دور میں عبدالحلیم شرر نے تاریخی و سماجی ناول نگاری کی طرح ڈالی۔ اگرچہ اُن کی ناول نگاری کو اعلیٰ معیاروں پر جانچنا زیادتی ہے کیونکہ نقشِ اوّل کئی خامیاں اور کوتاہیاں رکھا کرتا ہے۔ اُن کی اہمیت اک تاریخی ایجاد کے مثل ہوتی ہے، جس کا بھدا پن وقت کی مہارتوں کے ساتھ نکھرتا چلا جاتا ہے۔ البتہ شرر کے اسلوب میں سرسیّد تحریک کا بخشا ہوا فطری انداز ضرور موجود ہے۔ اُنھوں نے ناول اور بالخصوص تاریخی ناول نگاری کا پُرجوش، مدلل، عالمانہ مگر رواں دواں اسلوب پہلی بار اُردو نثر میں متعارف کروایا۔ پروفیسر سیّد وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''شرر اس عہد کے نثار ہیں، جسے اُردو نثر کا عہد زریں کہا جاتا ہے اور اس عہد میں سرسیّد، نذیر احمد، آزاد، شبلی اور حالی وہ نثر نگار ہیں جن میں سے ہر ایک تحریر کے ایک مخصوص اور منفرد طرزِ اسلوب کا بانی ہے۔ نثر کے عظیم عہد میں شرر کا ایک صاحبِ طرز

> کی حیثیت سے ایک نمایاں مقام پیدا کرنا اُن کی ذہانت اور قدرتِ بیان کی دلیل ہے۔شرر نے قومی زندگی کے تقاضوں کے تحت جو کچھ بھی لکھا۔اسے قاری کے لیے زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنانے کی کوشش کی اور مشرقی انشاء کی رنگین مزاجی اور مغربی طرز کی سادگی کے امتزاج سے ایسا اسلوب تحریر اختیار کیا جو تاریخ، ناول، فلسفیانہ اور اخلاقی مضامین سب کے لیے موزوں تھا۔'' (٦٨)

شرر کی خوبی یہ ہے کہ اُنھوں نے نثر کا وہ اسلوب دیا جس کی پیروی کرنا آسان تھا۔اس لیے بعد میں آنے والے نثر نگاروں بالخصوص ناول نگاروں کے لیے راہ ہموار ہوگئی۔ان کا اسلوب سادہ، دلچسپ اور مؤثر بھی تھا اور تخلیق، تاریخ اور صحافت کے لیے یکساں موزوں و مناسب تھا۔سنجیدہ نثر کے اسالیب کا ارتقا اک ترفع کی جانب جاری و ساری تھا کہ نثری اسلوب میں مزاح و ظرافت و طنز کی نمکینی بھی در آئی۔زمانے کی تبدیلی کے ساتھ اُردو نثر کے اسالیب میں ارتقا ہوتا رہا ہے۔نثر کو سادہ اور شستہ بنانے میں خطوطِ غالب، فورٹ ولیم کالج اور سرسیّد تحریک نے بنیادی کردار ادا کیا اور ہم نے یہ بھی دیکھا کہ اس ارتقا کے پس منظر میں عصری مسائل اور ضروریات بھی تھیں، جہاں سنجیدہ نثر میں ارتقا ہوا وہاں افسانوی نثر بھی آگے بڑھتی رہی۔ نذیر احمد کی ناول نگاری اس کی ایک مثال ہے۔علاوہ ازیں سرسیّد تحریک کے ردِعمل نے بھی کچھ نئے اسلوبیاتی عناصر پیدا کیے۔اس ضمن میں لکھنؤ میں لکھی جانے والی تحریروں کا بطورِ خاص حوالہ دیا جا سکتا ہے۔١٨٧٧ء میں منشی سجاد حسین نے اودھ پنچ کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا۔اس کے چند سال بعد عبدالحلیم شرر نے دلگداز کا اجراء کیا۔یہ رسائل اس لحاظ سے اہم ہیں کہ ان کے سبب سے نہ صرف قارئین ادب کی تعداد میں اضافہ ہوا بلکہ مزاحیہ اور خوشگوار نثر کو بھی رواج ملا۔ان رسائل میں نہ صرف کہانیاں شائع ہوتی تھیں بلکہ ناولوں کی قسط وار اشاعت کا سلسلہ بھی پیدا ہوا۔پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ناول ''فسانۂ آزاد'' اودھ پنچ میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔یہ ایک خاصے کی چیز تھی جس نے ایک طرف تو لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب کا پول کھولا تو دوسری طرف ایک نئے اسلوبِ بیان کے رنگ نمایاں کیے۔

سرشار کی پہچان اُن کے اسلوب کا پھیلاؤ اور ہماہمی ہے۔اُن کی شخصیت اور مزاج کی مناسبت سے اُن کے اسلوب میں بھی نظم و ضبط کی کمی ہے۔البتہ اُن کا طرز اِک اجتماعی و عوامی طرز ہے۔وہ اپنے معاشرے کے مبصر اور مصور ہیں۔اس لیے اپنے ماحول کی بے قاعدگی اور افراتفری اُن کے اسلوب میں در آئی ہے۔یوں اُن کا اسلوب اِک فطری اور نیچرل طرز بناتا ہے جو اگرچہ مصنوعی اور غیر حقیقی دِکھائی دیتا ہے لیکن دراصل وہ جن حالات و واقعات کو بیان دے رہے ہیں۔وہ سب بناوٹی اور بے ضابطہ ہیں۔اس لیے اندازِ بیاں اُسی کی مناسبت اختیار کر گیا ہے۔بہر حال سرشار کا اسلوب اُن تک محدود و مفقود رہا۔اُس میں وہ دم نہ تھا کہ وہ مستقبل کی نشاندہی کرتا اور آنے والے ادیبوں کو متاثر کر سکتا۔اس لیے وہ محض تاریخ کا ایک حصہ بن کر رہ گیا۔

ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''دراصل سرشار کی تحریروں کی اہم ترین خصوصیت ظرافت نہیں بلکہ اسٹائل ہے اور اسٹائل شخصیت کا عکاس ہوتا ہے۔اس کلیہ کی روشنی میں دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی شخصیت کس قدر جاذبِ نظر اور رنگا رنگ تھی۔''(۶۹)

اُن کا مزاج بھی اُسی بلند آہنگی اور سطحی مزاج کا حامل ہے، جو اُن کی تحریر کا حصہ تھا۔

بیسویں صدی کے آغاز تک اُردو نثر کے کئی رنگ سامنے آ چکے تھے وہ سفر جو صوفیا سے شروع ہوا تھا وہ تیزی سے ترقی کرتا ہوا اس مقام تک آ پہنچا جہاں مختلف اصناف اپنے اپنے موضوعات اور مزاج کے مطابق اس سے استفادہ کر سکتی تھیں۔اُردو افسانے کی صنف جب متعارف ہوئی تو اس کے سامنے کئی انداز موجود تھے اور ان طرح طرح کے انداز و اسالیب سے کئی امکان جنم لے سکتے تھے اور یہ ہوا بھی۔۔۔اب ہم آئندہ صفحات میں اُردو افسانے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اس صنف کے نمایاں اسالیب کا تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کریں گے تا کہ منٹو کے پیرایۂ اظہار کو سمجھنے میں مدد حاصل ہو سکے۔

اُردو افسانے کے نمایاں اسالیب

اُردو میں کہانی کی روایت بہت پرانی ہے۔ البتہ بیسویں صدی کے آغاز پر جس مختصر افسانے کی روایت کا آغاز ہوا وہ صنف یورپ سے درآمد شدہ ہے۔ اس کے باوجود اُردو کے ابتدائی افسانوں پر مقامی اور داستانی اسالیب کے اثرات بھی موجود ہیں۔

اُردو میں جب طبع زاد افسانے کا آغاز ہوا تو دوسری زبانوں سے مختلف افسانہ نگاروں کے تراجم کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا۔ ایک بڑی مثال تو موپساں اور چیخوف کی ہے، جن کے اثرات سے اُردو افسانے کو تکنیک اور اسلوب کی سطح پر اپنی وسعتوں کو بڑھانے کا موقع ملا۔ ہم نے گزشتہ باب میں اُردو نثر کے ارتقاء کا تفصیل سے جائزہ لیا تھا اور یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ اسلوب کی سطح پر کس نوع کی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوتی رہی ہیں۔ مطالعے میں یہ بات سامنے آئی تھی کہ مختلف ادوار میں ایک طرف تو وہ عصری مسائل تھے، جو نئے طرز بیان کے متقاضی تھے تو دوسری طرف ادبی سطح پر وجود میں آنے والی تحریکیں تھیں جو لسانی تبدیلیوں کا سبب بھی بن رہی تھیں۔ فکشن کی حد تک یہ سلسلہ فورٹ ولیم کالج کی تحریک کے ساتھ نمایاں ہونا شروع ہوتا ہے۔ زبان کی سادگی اور پُرکاری افسانے کی دلچسپی کے میدان کو بھی وسیع کرتی ہے مگر زیادہ یہ کہ کہانیوں کو اپنے گرد و پیش کے ساتھ جوڑنے کے سلسلہ کا بھی آغاز ہوتا ہے۔ میرامن کی باغ و بہار ایک ایسا ہی سنگِ میل ہے جو اسلوب کو بھی بدلتی ہے اور معاشرتی زندگی کے حقیقی خدوخال بھی سامنے لاتی ہے۔ یہی حال بعض دیگر کہانیوں کا بھی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے گلدستہ حیدری کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''یہ کہانیاں نہ صرف اردو کی آسان اور سادہ ادبی نثر کے اعلیٰ نمونے ہیں، بلکہ مختصر افسانے کی فنی روایت ہیں۔ یوں ان کا مرتبہ بہت بلند ہے اور اس اعتبار سے یہ کہانیاں حیدری کو نہ صرف ایک اعلیٰ درجے کا نثر نگار بلکہ اُردو مختصر افسانے کا اولین تخلیقی فنکار ثابت کرتی ہیں۔''(۷۰)

عبادت بریلوی نے حیدری کو جو اوّلیت دی ہے۔ وہ سہرا بعض دوسروں کے سر بھی باندھا جا سکتا ہے، مگر مختصر افسانے کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے، یہ ہمارا موضوع نہیں ورنہ یہ کہ سہیل بخاری نے اُردو کا پہلا طبع زاد افسانہ پیارے لال آشوب کے نثری قصے من سکھی اور سندر سنگھ کو قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر صادق نے سرسیّد احمد

خان کے ''گزرا ہوا زمانہ'' کو اوّلیت کا درجہ دیا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ مختصر افسانے کا سفر بیسویں صدی کے آغاز پر مغرب کے زیر اثر وجود میں آیا۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی سے قبل کی بعض کہانیوں پر ناقدین کو اس لیے افسانے کا شبہ ہوا کہ کہانی کہنے کے اسلوب میں نمایاں تبدیلی آ گئی تھی، جن کہانیوں کو اُردو کے ابتدائی افسانے قرار دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ وہ در حقیقت اپنے زبان و بیان اور طرزِ تحریر کے حوالے سے قدیم اسلوب سے مختلف ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب ہے جو دلچسپی ہی فراہم نہیں کرتا بلکہ سوچنے پر بھی مجبور کرتا ہے۔ کہانی اور افسانے میں اسلوب کی اہمیت پر ڈاکٹر وقار عظیم بیان کرتے ہیں:

> ''بیان کا یہی حسن ہے جس نے لقمان اور سعدی کو چیخوف اور ٹالسٹائی کو فلابیر اور موپساں کو گوئٹے، ڈکنز اور جوائس کو، میر امن اور نذیر احمد کو ہمیشہ کے لیے زندہ کیا۔ ان کہانی کہنے والوں نے اس وقت کہ جب کہانی اور فن کے درمیان کوئی رشتہ قائم نہیں ہوا تھا اور اُس وقت کہ اس کا ایک ایک لفظ فن کی میزان میں تلتا ہے، حسنِ بیان کو اچھی کہانی کا سب سے بڑا رمز اور نکتہ جانا۔ یہی رمز اور یہی راز ہے، جس کے سمجھنے والے کہانی کو زندہ رکھنے اور اسے زندگی کی حقیقتوں سے سب سے بڑی حقیقت بنانے کی خدمت انجام دے رہے ہیں، لیکن اس خدمت کا حق سچ پوچھئے تو اس وقت پورا ہوتا ہے جب کہانی لکھنے والا کہانی شروع کرنے سے اس کے ختم کرنے تک اس نکتہ کو فراموش نہ کرے کہ اس میں اگر کسی جگہ بھی حسنِ بیان کا رشتہ ہاتھ سے دیا تو کہانی کی تاثیر کم ہو جائے گی۔'' (۱۷)

کہانی کار کی بڑی خواہش ہوتی ہے کہ وہ جس موضوع پر بھی قلم اُٹھائے۔ قاری کی پوری توجہ اپنی تحریر میں جذب کر لے، اس خواہش کی تکمیل کا مؤثر ترین ذریعہ حسنِ بیان ہی ہے، جس کی تاثیر ہر طرح کے واقعات کو پڑھوا جاتی ہے بلکہ پڑھنے والے کو اپنے موقف کا قائل بھی کرتی ہے۔ یہ بیان کی تاثیر ہی ہے کہ جو خشک واقعات کو دلچسپ بنا دیتی ہے۔ سنگین حقائق کو گوارا کر دیتی ہے۔ فضابندی، منظر کشی، کردار نگاری، جذبات نگاری، نفسیات نگاری غرض افسانے کے ہر عنصر کو اوجِ فن تک پہنچا دیتی ہے۔ افسانے کے مختلف مدارج زبان کی کھٹالی پر ہی چڑھتے ہیں اور مناسب آنچ پر ہی کندن بنتے ہیں۔ اسی لیے تو افسانے کے ابتدائی چند جملے کہانی کی ناکامی یا کامیابی میں بڑا کردار ادا کرتے ہیں۔ ان ابتدائی سطروں میں نہ ہی واقعات کا تجسس ہوتا ہے اور نہ ہی دیگر فنی لوازمات کا تعارف ہو سکتا ہے ہاں تعارف ہوتا ہے تو اُس اسلوب یا حسنِ بیان کا جس نے کہانی کو آگے بڑھانا ہے اگر اندازِ بیاں متاثر کن ہے تو کہانی بھی پُر تاثیر ہے۔ اگر اندازِ بیاں غیر مؤثر ہے تو قاری کے پاس ابتدا میں کوئی ایسی ترغیب نہیں رہتی کہ وہ افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ اوگھٹ گھاٹیوں میں مارا مارا پھرے۔ افسانہ نگار خود کیسی ہی مشکلات سے گزرا ہو لیکن جب وہ اپنے موضوع اور

واقعات کو حتمی بیان دے کر قاری کے سپرد کرتا ہے، تو اُس وقت اُسے قاری کی سہولت اور دلچسپی کو بہر طور پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے، ورنہ تو قاری اُس کا ساتھ چھوڑ جائے گا۔ کہانی مؤثر ابلاغ میں ہی کامیابی حاصل کرتی ہے۔ اگر افسانہ نگار اپنے مقصد کو مناسب اظہار میں نہ لا سکا تو وہ ناکام رہا۔ واقعات کی ترتیب یا دیگر فنی مراحل سے اندازِ بیان کے ذریعے ہی نمٹا جا سکتا ہے۔ اس کے لیے حسنِ اظہار ہی کے کارگر حربہ ہے۔ ڈاکٹر وقار عظیم لکھتے ہیں:

''ہم اپنے افسانے کی تاریخ پر نظر رکھیں اور اس تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیں کہ جن افسانہ نگاروں نے اس صنف میں اپنے لیے کوئی مقام بنایا ہے۔ ان کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی نظر آئے گا کہ کامیاب ہونے والوں کی کامیابی میں سب سے بڑا حصہ بیان کے حسن نے لیا ہے۔ پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، منٹو، کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی ہمارے قریب کے زمانے میں انتظار حسین، اشفاق احمد، جیلانی بانو، صادق حسین اور نوید انجم نے دوسروں کے مقابلے میں حسنِ بیان کی اہمیت کو زیادہ محسوس کیا ہے۔ اس لیے دِلوں میں ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنائی ہے یا اس کے قرینے پیدا کیے ہیں۔'' (۷۲)

قصے میں تکنیک کی تبدیلی اور اسلوب کا ارتقاء اُسے افسانے کا درجہ دینے کا باعث بنا، افسانے کی تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ افسانے کا ارتقا اور تنوع دراصل اس کے اسلوب و تکنیک کا بھی ارتقا اور تنوع ہے جو مختلف ادوار میں تغیر و تبدل سے گزرتا رہا۔ تغیر و ارتقا کے مختلف ادوار افسانے کے اسالیب کے بھی ادوار بنتے ہیں یعنی بدلتے حالات و واقعات کی ضروریات کے مطابق موضوع کے تقاضوں کے مطابق اور اپنے عہد کے مجموعی مزاج اور بدلتی ہوئی اقدار کے پیشِ نظر افسانہ اپنے لیے خود اسلوبِ بیان لاتا ہے۔ مجموعی معاشرتی و انسانیاتی رویوں میں تغیر و تبدل کے پیشِ نظر اس میں بھی تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے اور یہی اسلوب کی ہما ہمی اور تکنیک کا تنوع ہے۔ ڈاکٹر وقار عظیم نے بڑی اچھی بات لکھی ہے:

''حسنِ بیان خواہ سادگی کی صورت اختیار کرے خواہ رنگینی کی، خواہ اس پر استعارے کا پردہ پڑا ہوا ہو خواہ کنائے کا۔ اِس کا ظہور اسی وقت ہوتا ہے، جب لکھنے والا کہی جانے والی بات اور بات کہنے کے اسلوب میں صحیح رشتہ قائم کرے۔'' (۷۳)

یہ اسلوب کا ہی کمال ہے کہ نفسیات، سماجیات، انسانیات کے گہرے مطالب کو بیان کی ایسی چاشنی دے جاتا ہے کہ وہ کہانی کی سی دلچسپی حاصل کر لیتے ہیں۔ مشاہدے اور تخیل کی تصویریں مجسم ہو جاتی ہیں۔ اَن دیکھی دُنیاؤں کی طنابیں کھنچ جاتی ہیں جو قاری کے دل و دماغ پر ایسے نقش چھوڑتی ہیں کہ وہ اس کی تاثیر

سے کبھی آزاد نہیں ہو پاتا۔

افسانے کی ابتداء میں ہی ہمارے سامنے افسانے کے دو اسلوب آ جاتے ہیں۔ اس بحث میں اُلجھے بنا کہ سجاد حیدر یلدرم کا افسانہ ''نشے کی ترنگ'' کو اوّلیت کا درجہ حاصل ہے کہ پریم چند کے افسانہ ''انمول رتن'' کو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ دونوں افسانہ نگار افسانے کے دو نمائندہ دبستان اسلوب کے سرخیل ہیں۔ دونوں اسلوب شانہ بشانہ چلتے رہے۔ ایک حقیقت نگاری اور دوسرا رومانی اسلوب۔ حقیقت نگاری کے علمبردار پریم چند تھے۔ اُن کی ہر کہانی میں کسی معاشرتی و حقیقی پہلو کی اصلاح پوشیدہ تھی۔ اس لیے ان کا انداز بیان بھی موضوع کی مناسبت سے حقیقی اور فطری تھا، یعنی زندگی کی حقائق کشائی میں وہی انداز بیان اختیار کیا گیا جو اس زندگی کا عام چلن تھا کیونکہ عوامی زندگی ان کے پیشِ نظر تھی، اُسی زندگی اور اُسی طبقے کی بول چال اور زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ اور مکالمہ اُن کے افسانے کا اسلوب ٹھہرا۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اُردو افسانہ کی سب سے اہم روائت حقیقت نگاری رہی ہے۔ چنانچہ پریم چند اور اُن کے دیگر معاصرین کے ہاں کسی نہ کسی طرح سے یہی رویہ ملتا ہے۔'' (۷۴)

حقیقت نگاری کا اِک موزوں اسلوب افسانے کو آغاز میں ہی دستیاب ہو گیا۔ اس لیے کہانی راست بنیادوں پر تیزی سے آگے بڑھنے لگی۔ معاشرتی حقائق اور مسائل کی تصویر کشی کے لیے بیان کا حقیقی اور فطری ہونا ضروری تھا۔ مسائل کی سنگینی، انسانوں کی مشکلات اور بے بسی، معاشرے کا غلط رویہ اور منفی امداز اور مظلوم کی کسمپرسی پر احتجاج کرتے وقت اُن کے اسلوب کا حقیقت نگاری اور مثالیت پسندی کی طرف مائل رہنا فطری اَمر تھا۔

پریم چند کا اسلوب اُن کے فن کی طرح مختلف ارتقائی و تدریجی مراحل سے گزرتا رہا، جو اُن کے آخری دَور میں تکمیل پایا، جس کا ظہور کفن جیسے فن پارے میں ہوا لیکن اُن کے لفظ لفظ سے فن کار کا خلوص اور دردمندی جھلکتی ہے، جیسے لفظ نہ ہوں، درد کی گرھیں ہوں جو بندھتی اور کھلتی چلی جا رہی ہوں۔ گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ پریم چند کی بنیادی تکنیک ''طنزیہ'' ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ جس معاشرتی بے انصافی اور معاشی استحصال کو دیکھ رہے تھے، اُسی کی تصویر کشی کرتے ہوئے لہجے میں کاٹ کا اُبھر آنا فطری تھا۔ پریم چند کے اسلوب کی اندرونی سطح، سوز و درد میں ڈوبی ہوئی ہے، جس میں اظہار کی سچائی اور بیان کی سادگی غالب رہتی ہے۔ ممتاز منگلوری لکھتے ہیں:

> ''زادِراہ کے افسانوں کی تکنیک میں تنوع پایا جاتا ہے۔ بعض افسانوں میں مرکزی کردار کے تاثر کو گہرا کرنے کے لیے واقعات کو تاریخی ترتیب کی بجائے فلیش بیک کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ زادِراہ کے افسانے پلاٹ کی ایسی ساخت رکھتے ہیں کہ

ان میں تصنع کا کوئی عنصر نظر نہیں آ تا۔ خانہ داماد، لاٹری، لعنت، بڑے بھائی صاحب
اور پدما میں بھی زیادہ گہرائی ہے۔ انسان کی نفسیاتی کمزوریوں کی عمدہ طریقے سے
نقاب کشائی کی گئی۔ زادِراہ کے افسانوں کی ایک اور خوبی ان کا دلچسپ آغاز اور
مناسب اختتام ہے۔ پریم چند طنز و مزاح اور نادر تشبیہات کے ذریعے بھی افسانوں
میں دلچسپی پیدا کرتے ہیں۔''(۷۵)

پریم چند کا اجتہاد یہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار دیہات کو جزوئے ادب کیا اور افسانے کو دیہی رنگ معاشرت کا ہم مزاج کیا۔ مقامی زبانوں کے الفاظ، دیہاتی لب ولہجہ، عوامی تلفظ طبقاتی اندازِ گفتگو دیہی فضابندی اور ماحول کی جزئیات میں جو زبان اختیار کی گئی وہ مکمل طور پر دیہاتی زندگی کی عکاس ہے۔ اگرچہ پریم چند کے ابتدائی افسانوں پر داستانی اثرات غالب ہیں، لیکن اُن کا اہم اور نمائندہ اسلوب حقیقت نگاری کا ہے۔ وہ جلد ہی داستانی سحر سے باہر نکل آئے اور اپنے اِردگرد پھیلے مسائل پر اِک دردمند کی نگاہ ڈالی اس لیے اُن کی اہمیت حقیقت نگاری کے حوالے سے ہی بنتی ہے۔ اُنھوں نے افسانے کو ارضیت کا اسلوب بخشا، نچلے طبقے اور دیہاتی کرداروں کی نفسیات، مکالمے، جذبات واحساسات اور دُکھ سکھ کو ایسا برجستہ اور سلیس اظہار دیا جو اُن کا انفرادی حسنِ اسلوب کہلایا، پریم چند ایک ذہین ادیب اور صاحب اسلوبِ انشا پرداز ہیں۔ ان کی پیروی میں اِک اسلوب مروج ہو گیا۔ پریم چند کا اسلوب اِک تخلیقی حسن ترفع رکھتا ہے۔ اس کی کئی جہتیں ہیں۔ اُن کا اسلوب بیانیہ ہے لیکن خیال کی تہہ داری اور تاثیر کے لیے وہ طنز، ذومعنویت اور علامت کا پیرائیہ بھی اختیار کرتے ہیں۔ مثلاً کفن میں گھیسو اور مادھو کی مسخ شدہ شخصیتیں دراصل اُس معاشرتی بگاڑ کی علامتیں ہیں، جس نے انھیں اس بے حسی اور بے جمیّتی میں گوندھ دیا ہے۔

کفن کے متعلق ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''اگرچہ یہ کہانی کفائتِ لفظی کا شاہکار ہے اور ایک سنگین حقیقت کی ترجمانی نہایت کھردرے الفاظ میں کرتی ہے۔''(۷۶)

آگے چل کر وہ کہتے ہیں:

''کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش اُبھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ Irony میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادیٔ النظر میں دِکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں صورتِ حال میں مضمر المیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنز یہ وار مقصود ہوتا ہے۔''(۷۷)

پریم چند کے افسانے کی تکنیک میں اِک تہہ داری ہے۔ وہ سیدھے سادھے واقعات کا بیان نہیں کرتے بلکہ اُس میں ایک ڈرامائی تاثر اُبھارتے ہیں۔ تمام حالات وواقعات، کردار اور فضابندی اِک وحدتِ تاثر

میں ڈھل جاتے ہیں اور افسانے کو نقطہ منتہا پر پہنچاتے ہیں اور اِک ایسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جس سے قاری کا متاثر ہونا لازمی ہے۔ اگر چہ اُن کے پیشِ نظر کوئی معاشرتی یا اصلاحی مقصد ہوتا ہے لیکن اس کی جذباتی اور رومانی جہتیں اس طرح کھولتے ہیں کہ یہ مقصد فن میں ڈھلتا چلا جاتا ہے۔ چھوٹی چھوٹی جزئیات اور ماحول کی کیفیات اِک بڑے منظر نامے کا حصہ بنتی ہوئی موضوع کے ساتھ یک جان ہو جاتی ہیں۔ کفن تو مکمل طور پر ایک بہترین اور معیاری تکنیک اور اسلوب کی مثال ہے۔ دو نکتے اور معاشرتی استحصال کا شکار افراد اس استحصال کا نفسیاتی بدلہ یوں چکاتے ہیں کہ اپنے ہی نفس کو بہت موٹا کر لیتے ہیں۔ افسانے میں حالات و واقعات اِک جامعیت کے ساتھ فن کے کڑے ترازو میں تلتے ہیں کہ کہیں جھول نہیں رہتا۔ کلائمکس کہانی کے آخر میں پیدا ہوتا ہے، جو قاری کو اِک دھچکا دیتا ہے۔ افسانہ نگار اپنی اس تکنیک میں بے حد کامیاب ہے۔ شہزاد منظر لکھتے ہیں:

> ''پریم چند نے جب لکھنا شروع کیا۔ اُس وقت ان کے سامنے ٹالسٹائی، چیخوف، موپساں اور گورکی جیسے کلاسیکی فن کاروں کے نمونے موجود تھے۔ چنانچہ افسانے کے بارے میں اُن کا تصور بھی کلاسیکی تھا وہ کامیاب افسانے کے لیے کلائمکس کو ضروری خیال کرتے ہیں۔''(۷۸)

چنانچہ پریم چند خود لکھتے ہیں:

> ''کوئی واقعہ محض لچھے دار اور چست عبارت میں لکھنے اور انشاء پردازانہ کمالات کی بنا پر افسانہ نہیں ہوتا، میں اس کلائمکس کو لازمی چیز سمجھتا ہوں اور وہ بھی نفسیاتی۔ یہ بھی ضروری ہے کہ افسانے کے مدارج اِس طرح قائم کیے جائیں کہ کلائمکس قریب تر ہو جائے جب کوئی ایسا موقع آ جاتا ہے، جہاں ذرا طبیعت پر زور ڈال کر ادبی یا شاعرانہ کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے تو میں واقعہ سے ضرور فائدہ اُٹھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہی کیفیت افسانے کی رُوح ہے۔''(۷۹)

مجموعی طور پر پریم چند لطیف و بلیغ پیرایہ استعمال کرتے ہیں۔ زبان پر قدرت انتہا درجے کی ہے۔ اسی لیے زبان و بیان کی سادگی پائی جاتی ہے۔ اس سادگی میں جو بے تکلفی و برجستگی ہے، وہ موضوع کی سنگینی کو معتدل کرتی ہے۔ کرداروں کی ذہنی سطح، موقع و محل اور ماحول کے تقاضوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے، وہ زبان و بیان کا انتخاب کرتے ہیں۔

پریم چند کے عہد میں حقیقت نگاری کے اسلوب میں افسانہ لکھنے والے دیگر افسانہ نگاروں میں سدرشن، اعظم کریوی، حامد اللہ افسر، علی عباس حسینی اور پروفیسر مجیب کے نام اہم ہیں، جنھوں نے حقیقت نگاری کے اسلوب میں کامیاب افسانے لکھے۔ ٹھوس واقعات کو بیانیہ انداز میں پیش کیا۔ معاشرتی مسائل کو فطری اور

سادہ اسلوبِ بیان میں سمویا اور اُردو افسانے کو آغاز میں ہی اعلیٰ افسانوی تکنیک اور معیاری اسلوب کے سرمائے سے مالا مال کر دیا۔

اُردو افسانہ نگاری کا دوسرا اہم اسلوب رومانی ہے۔ یہ اسلوب مختلف انداز میں اُردو ادب میں ابتداء سے ہی موجود رہا۔ تحیّر، طلسم، ان دیکھے حالات و واقعات و مقامات کا سحر انگیز بیان، ندرتِ خیال، پُرشکوہ اندازِ تحریر غرض رومانی اسلوب کے تمام عناصر ترکیبی ہماری پرانی داستانوں کے اسلوب کا بھی حصہ ہیں۔ ہمارا موضوع چونکہ افسانے کے اسلوب تک محدود ہے لہٰذا افسانہ جس طرح مغرب کی دین ہے۔ اسی طرح رومانی اسلوب بھی مغربی اثرات کا نتیجہ ہے لیکن اس میں مشرقی روایات پوری طرح کارفرما ہیں۔ ڈاکٹر محمد عالم خان لکھتے ہیں:

''ہماری نثر میں جو رومانی رجحانات دِکھائی دیتے ہیں۔ اس کے اثرات مغربی ادب سے ہی آئے ہیں اور ہماری مشرقی روایت میں بھی یہ رجحان کسی حد تک موجود تھا۔ مغربی ادب نے ہمارے نثری ادب کو زبان و بیان اور موضوعات کے اعتبار سے بھی بہت کچھ دیا ہے۔''(۸۰)

رومان اِک اندازِ فکر اور طرزِ اظہار ہے جس میں افکار کی بلندی، تخیل کی رنگینی، تصور کی نادرہ کاری، اندازِ بیاں کی شعریت اور خیال کی نزاکت کا باہمی امتزاج ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالودود لکھتے ہیں:

''ادبِ لطیف اپنے اسلوب سے جانا پہچانا جاتا ہے۔ رومانیت اور جمالیت، ادبِ لطیف کے خاص عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ادبِ لطیف کے مصنّفین نے اُردو کو تھوڑے ہی عرصے میں ایک ایسی زبان بنا دیا جو دُنیا کی کسی بھی زبان کے مدِ مقابل رکھی جا سکے۔''(۸۱)

اُردو افسانے کو رومانی اسلوب بخشنے والے مصنّفین میں پہلا نام سجاد حیدر یلدرم کا ہے، جنھوں نے پہلی بار رومانی اسلوب کا حامل افسانہ اُردو میں متعارف کروایا۔ ان سے پیشتر رومانی اسلوب دیگر نثر پاروں میں ضرور موجود ہے لیکن افسانے کو آغاز میں ہی رومانی اسلوب بخشنے کا سہرا یلدرم کے سر ہی ہے۔ رومانی دبستان کی سرخیل اُن کی اولین تصنیف ''خیالستان'' محض رومانیت کا نقشِ اوّل ہی نہیں بلکہ اس میں رومانی افسانہ اور رومانی اسلوب نے اِک معیار کو چھولیا ہے۔ یلدرم کے اسلوب میں موجود شعریت، نغمگیت، مٹھاس، رنگینی و پرکاری، نادرہ کاری، تخیل کی بلند پروازی، سحر انگیزی، رنگین اور نادر تشبیہات و استعارات اُنھیں رومانیت کی معراج پر پہنچا دیتے ہیں۔ رومانیت کے ان جملہ عناصر کو اُنھوں نے انتہائی مناسبت اور قرینے سے برتا ہے۔ کیونکہ اُن کی رومانیت کی بنیاد انسانی مقاصد کی اصلاح یا فلاح سے مبرا نہیں ہے۔ وہ محض تفریحاً نہیں لکھ رہے تھے۔ اسی لیے اُن کے اسلوب میں مقصدیت اور رومانیت کے امتزاج نے اِک جدت بیان پیدا کر دی

ہے۔وہ ایک صاحب طرز ادیب ہیں۔ ان کی انفرادیت اُن کے مزاج کی انانیت میں پوشیدہ ہے۔یہ انانیت رُومانی اسلوب کاایک اہم عنصر ہوا کرتی ہے۔

قراۃالعین حیدر لکھتی ہیں:

''آزادیٔ تخیل، وجدان، تحیّر، رمزیت، شدتِ احساس، تعقل کی بجائے وفورِ جذبات، رومانیت کی اساس تھی۔ گوئٹے نے کہا کلاسکیت فرزانگی ہےاور رومانیت دیوانگی ہے لیکن یہ دیوانگی ادب کو بہت راس آئی کیونکہ اس نے ان گنت دَروا کیے۔ بہت سے دفینے کھودنکالے۔''(۸۲)

یلدرم کے عہد میں جوعقلیت مدعائیت اورخشک حقائق نگاری کا چلن عام تھا۔اُس کا ردِعمل فطری تھا۔ یلدرم کے ہاں خارجی اصلاح پر داخلی آسودگی کا نظریہ حاوی ہے۔وہ داخلی عوارض کا علاج، سائنسی عقلیت کی سنگینی، مادیت اورنفس پرستی کا توڑ رومانی اسلوب میں سمجھتے ہیں۔اس لیے رومان پسندوں کے ہاں رومانیت ازخود اِک مقصد ہے نہ کہ کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ۔۔۔اس لیے وہ حسن وعشق کی لطافتوں، تخیل و تصور کی رفعتوں اورحسنِ بیان کی نزاکتوں کومقصودِفن سمجھتے ہیں، جس سے ان کی تحریر رومان کے عرشِ بریں اور حسنِ ونزاکت کی طلسماتی فضاؤں میں بلند پروازی کرنے لگتی ہے۔رومانی طرزِ نگارش میں صوتی آہنگ شعری پیانوں کی موسیقیت، رنگین لفظوں اورتراکیب کا ردھم، اِک رنگین فضابندی، گوناگوں کیفیتوں کی مصوری، ماحول، جذبات، موسم ومناظر کی تصویرکشی وجزئیات نگاری میں لفظی وصوتی عنصر بڑے اہم ہوا کرتے ہیں، جس کی بہترین مثالیں یلدرم کے ہاں موجود ہیں۔ الفاظ میں اُن کا حسنِ نظر اورانتخاب کی اہلیت بے مثل ہے۔گلستان و خارستان یلدرم کے اسلوب کا خوبصورت نمونہ ہے۔گلستان کی ساری فضا نزاکت ونفاست، حسن وندرت، طلسم وحیرت سے مزین ہے، جہاں لطف انگیزی اپنی انتہا پر قاری کومسحور کر دیتی ہے۔خارستان کی تختی ودرشتگی اورسنگین فضاؤں کا بیان ایک الگ قسم کاصوتی آہنگ پیدا کرتا ہے۔

ڈاکٹرمحمد عالم خان لکھتے ہیں:

''ایک اہم چیز جو یلدرم کے افسانوں میں بڑی نمایاں ہے۔وہ جملوں کی ساخت ہے، کہیں تو وہ متوازن اور ہموار الفاظ کی مدد سے جملے بناتے ہیں اور کہیں اس توازن کی بے ترتیبی سے جملے ترتیب دیتے ہیں۔اس بات کا تعلق بھی ان کے اسلوب ہی سے ہے کہ وہ اپنے داخل میں اشیاء کوکس طرح محسوس کرتے ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ یلدرم کے ہاں تحریک کا آہنگ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔یہ آہنگ کبھی اصوات کی مخصوص ترتیب، کبھی تکرار اور کبھی توازن سے پیدا ہوتا ہے۔''(۸۳)

رومانی دبستان میں حجاب امتیاز علی کا نام بھی اہم ہے۔حجاب کے افسانے نہ تو کراہتے ہوئے ماحول کی

عکاسی کرتے ہیں نہ ہی خون تھوکتے ہوئے کرداروں کی۔ اُن کی اپنی تخیلی وتصوراتی اک دُنیا ہے، جس کے تحیر کا بیان بڑا شگفتہ اور حسین ہے۔ وہی حسن جو اُن کے اسلوب کی معراج ہے۔ یہی رومان انگیز اسلوب کی ساری فضا شعریت، نغمگیت، صوت ولطافت اور گنگناہٹ معلوم ہوتی ہے۔ ان کی زبان طلسماتی فضاؤں اور محبت کے الوہی جذبوں اور تخیلی کرداروں کے اظہار کا پورا ساتھ دیتی ہے۔

''حجاب نے رومان کی جس فضا کی تصویر کشی کی ہے۔ اسے اس قدر مکمل اور دلکش بنایا ہے کہ قاری اس سے مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کی تشبیہیں، استعارے ان کے الفاظ، ان کی ترکیبیں اور جملوں کی نشست وبرخاست یہ تمام چیزیں اسی مجموعی فضا کی مختلف کڑیاں ہیں۔ یہی کڑیاں شعروزبان کی اس زنجیر کو مسلسل اور مربوط بناتی ہیں اور اس طرح افسانے کے رومانی تاثر میں زیادہ شدت، زیادہ رنگینی اور زیادہ لطافت و شعریت پیدا ہو جاتی ہے۔'' (۸۴)

حجاب کا اسلوب رومانی دبستان کا نمائندہ ہوتے ہوئے اِک اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے، جس پر بیان کی شگفتگی، تخیل کی بلندی اور حسن ولطافت کی اِک معطر فضا چھائی رہتی ہے۔ اُن کا مقصد ومنتہا بھی اسی حسن و دلکشی کی تخلیق ہے۔ اُن کے اسلوب کی ندرت، مرصع نگاری، ترنم وموسیقیت، اخفاو علامت، تشبیہات و استعارات اُن کے جمالیاتی اسلوب کے عناصر ہیں۔ وہ رومانی ہیں اس لیے تلخ حقائق کی گرہ کشائی اُن کا مطمع نظر نہیں تصوراتی دُنیاؤں کا تحیر پیشِ نظر ہے۔

سجاد حیدر یلدرم کے رومانی طرز، فکرواظہار کی پیروی کرنے والوں میں نیاز فتح پوری کا نام بڑا اہم ہے۔ اُن کے اسلوب میں رومانی عناصر بدرجہ اُتم موجود ہیں۔ اُن کے اسلوب میں جمالیت، شوخی وندرت، خودنمائی، سحرانگیزی، رومانی لطافت، شاعرانہ تخیل اور رنگینی طبع بنیادی عناصر ہیں۔ اس لیے اُن کے افسانے نثری شاعری معلوم ہوتے ہیں۔

محمد عالم خان لکھتے ہیں:

''نیاز کے افسانوں کی مقبولیت ان کے سحرانگیز اسلوبِ بیان کی بنا پر ہے۔ وہ اپنی تحریر کی رنگینی کے سہارے ایک ایسی طلسماتی فضا پیدا کرتے ہیں کہ قاری اس کی دلکشی میں ڈوب کر رہ جاتا ہے۔ ان کے مخصوص طرزِ بیان کی خوبی مرصع ورنگین لفظوں، چست بندشوں، برمحل استعاروں اور انوکھی ترکیبوں میں مضمر ہے۔ وہ عموماً عبارت کو مفرد اور مرکب لفظوں سے سجاتے ہیں۔ بہرحال اُنھوں نے عربی اور فارسی کے بہت سے الفاظ کو اپنی طرزِ تحریر میں اس طرح شامل کیا ہے کہ وہ اُردو زبان کا ایک جزو بن گئے ہیں۔ وہ اپنی جدتِ طبع کی بدولت بیشتر افسانوں میں اکثر معمولی بات کو بھی ایسی بے

ساختگی کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور اندازِ بیان میں ایسی چاشنی شامل کرتے ہیں کہ انسانی ذہین سرور و انبساط کی دُنیا میں پہنچ جاتا ہے۔''(۸۵)

نیاز کا رومانی اسلوب اُن کی انفرادیت ہے، جس میں آرائش و زیبائش ساحرانہ انداز اور شعری صنعتیں پائی جاتی ہیں۔ یوں اُن کی شاعرانہ نثر تحریر میں رنگینی اور خوبصورتی پیدا کر دیتی ہے۔

رومانی افسانہ نگاروں میں مجنوں گورکھپوری کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے اسلوب میں اِک جاذبیت، دلکشی اور رکھ رکھاؤ پایا جاتا ہے۔ وہ رومانی ہیں لیکن مرصع کاری اور شاعرنہ اسلوب کی بجائے سادہ اور شگفتہ نثر لکھتے ہیں، چونکہ اُن کا مغربی ادب کا مطالعہ خاصا وسیع تھا۔ اس لیے اُن کا اسلوب ساحرانہ نگینہ سازی کی بجائے خیال اور تخیل میں رچا بسا ہے۔ باوجود تصوراتی دُنیا اور افلاطونی محبت کے وہ بیان کو اک ضبط اور توازن سے آگے بڑھاتے ہیں۔ اُن کے افسانوں کی فضا غیر مرئی اور کردار غیر فطری ہیں لیکن ان کا بیان بڑے فطری انداز میں ہوا ہے۔ آرائش و سجاوٹ خاصی کم ہے۔ البتہ محبت کے مارے کردار اپنے جذبات و احساسات کی وضاحت کے لیے جابجا اشعار ضرور پڑھتے ہیں جو کہ رومانی نثر کا چلن تھا۔

ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''مجنوں کا اندازِ بیان نیاز اور خلیقی دونوں سے سلجھا ہوا ہے۔ اس میں مُغلق اور دُشوار گزار شاعرانہ نثر کی فراوانی نہیں ہے۔ وہ قصے کو ایک بانیہ انداز میں لکھتے ہیں۔''(۸۶)

مجنوں کے افسانوں میں ادبیت اور لطافت کی شان برقرار رہتی ہے۔ رومان پرور فضا کی عکاسی میں انشائیت کا حسن موجود رہتا ہے۔ رمز و ایمائیت کی تکنیک ان کے اسلوب کو معنی خیز بنا دیتی ہے۔ مجنوں کے علاوہ رومانی دبستان کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں لطیف الدین احمد اور آل احمد بھی شامل ہیں، جن کے متعلق ڈاکٹر محمد عالم خان لکھتے ہیں:

''آل احمد کے افسانوں میں بیان کی سحر کاری کی بڑی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں۔ ان میں الفاظ کا توازن، موسیقیت اور تراکیب کی شگفتگی کا حسن بھی شامل ہو کر ان کے تاثر کو گہرا کر دیتا ہے۔''(۸۷)

سلطان حیدر جوش کے افسانوں کے موضوعات عموماً زمینی اور اخلاقی نوعیت کے ہیں لیکن اُن کا اندازِ بیان رومانیت کے زیادہ قریب ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اُن کے فن پر بیک وقت یلدرم اور پریم چند کے اثرات غالب ہیں لیکن اُن کی زبان میں لطافت و شعریت جمالیت اور آرائش و رنگینی کا رچاؤ مخصوص رومانی انداز لیے ہے۔

چودھری محمد علی رودلوی بھی ابتدائی رومانیت پسند افسانہ نگار ہیں۔ ان کے اسلوب میں بڑی نفاست،

روانی اور سلاست ہے۔ پیرایۂ اظہار لطیف اور دلکش ہے۔ اُنھوں نے سنجیدہ موضوعات کو رومانی طرزِ اظہار میں سمویا۔

مولانا صلاح الدین احمد لکھتے ہیں:

''زندگی کی تصویر کھینچنے کے ساتھ ساتھ وہ اِس تصویر میں لطیف اور نادر رنگ بھی بھرتے جاتے ہیں۔۔۔'' (۸۸)

ان کے علاوہ رومانی اسلوب کی نمائندگی کرنے والے افسانہ نگاروں میں قاضی عبدالغفار، حکیم احمد شجاع، علی عباس حسینی، مسز عبدالقادر اور اعظم کریوی وغیرہ کے نام اہم ہیں جن میں رومانی اسلوب کے بنیادی عناصر موجود ہیں۔ اگر چہ ہر ایک کا انفرادی رنگ بھی ضرور اُبھرتا ہے لیکن رومانی اسلوب کی رنگینی، شعریت، طلسم کاری، حسن کاری، رنگینی و رعنائی صنائع بدائع کا استعمال، تصوراتی دُنیاؤں کا سحر انگیز بیان سب میں یکساں ہے۔ اس رومانیت کا ردِّعمل ہمیں ترقی پسند تحریک میں نظر آتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے مقاصد جو بھی رہے ہوں۔ اس کے موضوعات کا پرچار جس بھی انداز میں کیا گیا ہو لیکن افسانے کی دُنیا میں اِک انقلاب ضرور برپا ہو گیا اور اسالیب اور تکنیک میں اعلیٰ جہات متعارف ہوئیں۔ بنیادی طور پر یہ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کا اسلوب تھا لیکن حالات و واقعات اور کردار و ماحول کی نفسیاتی جہتوں کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس دبستان کی ابتدا انگارے کی اشاعت سے ہوتی ہے۔ اِک پرجوش، جذباتی اور طنزیہ اسلوب اس مجموعے کی شناخت بنا، تحریک کے رُوحِ رواں سجاد ظہیر، احمد علی اور رشید جہاں کے افسانے اس مجموعے میں شامل تھے جو مذہبی قدغنوں، معاشرتی پابندیوں اور سماجی واخلاقی منافقتوں پر بھرپور احتجاج تھا۔ ان افسانوں کا لب ولہجہ انتہائی کاٹ دار اور انتہا پسندانہ تھا۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

''انگارے کا سب سے بڑا نقص احتیاط کا فقدان اور بے اصول انتہا پسندی تھی۔'' (۸۹)

انگارے کے آہنگ میں وہی خصائص در آئے جو احتجاج کا خاصا ہوتا ہے لیکن افسانے کی جدید تکنیک اور اسلوب نے اس مجموعے کو اہمیت بخش دی۔ اس میں تجرباتی بنیادوں پر نئے افسانے کا نقطۂ آغاز ملتا ہے۔

انگارے کی ضبطی کے بعد شعلے کے نام سے جو مجموعہ سامنے آیا۔ اس کا اسلوب قدرے دھیما اور رواں تھا، جس میں فن اور اسلوب کی باریکیوں کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اگر چہ معاشرتی ناسوروں کو طنز کے نشتر سے پھوڑا گیا لیکن رکھ رکھاؤ اور سلجھاؤ انگارے کی نسبت زیادہ تھا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''تکنیک کے اعتبار سے یہ افسانے اسکیچ میں شمار کرنے کے قابل ہیں کیونکہ ان میں افسانویت کم ہے لیکن اس کے باوجود دلچسپ ہیں اور اس اسکیچ کے ہر ٹکڑے میں ایک نہ ایک کہانی چھپی رہتی ہے۔'' (۹۰)

بعد ازاں حقیقت نگاری اور مقصدیت کے رنگ میں لکھنے والے بڑے بڑے نام سامنے آتے ہیں۔
حیات اللہ انصاری، اوپندر ناتھ اشک، دیوندر ستیارتھی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، احمد ندیم قاسمی جیسے عظیم افسانہ نگار جن کا فن اُن کی مقصدیت میں رچ بس کر اعلیٰ فنی جہات کو چھو لیتا ہے، جن کے ہاں اسلوب اور تکنیک کی ہماہمی، جدت اور فنکاری موجود ہے۔

حیات اللہ انصاری کے اسلوب میں بڑی انفرادیت ہے۔ حقیقت نگاری اور واقعیت کے باوجود دلچسپی اور چاشنی موجود رہتی ہے۔ اُن کی تحریر کا گداز جزئیات نگاری کے حسن اور واقعیت کی خصوصیات کو تاثیر بخشتا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''حیات انصاری کی یہ فن کاری بالکل فوٹوگرافی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں مصوری کا رنگ نہیں بہر حال وہ ہے اُردو میں ایک نئی چیز۔۔۔'' (۹۱)

اس دور میں افسانے کے اسلوب میں بوقلمونی نظر آتی ہے۔ ہر افسانہ نگار صاحبِ اسلوب ہے۔ اس دَور کا ایک اہم نام اوپندر ناتھ اشک کا ہے جنھوں نے اظہارِ بیان یعنی اسلوب کے نئے زاویے وضع کیے اور تکنیک اور فنی ترتیب میں جدت پیدا کی۔ اُن کے اسلوب میں ضبط اور ٹھہراؤ ہے۔ وہ افسانے کی بنت پر بہت توجہ اور محنت کرتے ہیں۔ اسی لیے کہیں جھول یا بے احتیاطی دکھائی نہیں دیتی ترتیب اور رکھ رکھاؤ کا پورا ناپ تول موجود ہے۔ وہ افسانے کو ایک کلائمکس پر لا کر ختم کرتے ہیں جس سے پڑھنے والا متاثر ہوتا ہے۔ عزیز احمد نے اشک کے متعلق لکھا:

> ''اُنھوں نے ہر افسانے میں کافی توجہ کی ہے۔ اسی وجہ سے اُن کے افسانے کی ابتداء اُن کی اُٹھان اور اُن کا خاتمہ سب ایک ترتیب کے پابند ہوتے ہیں۔'' (۹۲)

اُن کے افسانے کی تکنیک میں داخلیت کا عنصر ہے۔ اُن کا آغاز، کلائمکس اور انجام بڑے منطقی و موزوں ہوتے ہیں۔ کہیں بھی بے ترتیبی یا حشو و زوائد نہیں ہے۔ دیویندر ستیارتھی کا اسلوب بالکل جداگانہ ہے۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں کی بنیاد گیتوں پر رکھی یہ اپنی نوعیت کی منفرد تکنیک تھی۔ اس تکنیک میں افسانہ، واقعہ نگاری، سفرنامہ، تبصرہ، تحقیق، مضمون سب گھل مل جاتے ہیں۔ اُن کے افسانوں کا پس منظر گیتوں کے ماحول اور مزاج سے تعمیر پاتا ہے۔ یہ اپنی نوعیت کا ایک منفرد تجربہ اور تکنیک ہے، جس کی مثال اُردو میں نہیں ملتی۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''دیویندر ستیارتھی کی ان تصنیفوں کو افسانہ کہہ لیجیے یا مضمون لیکن یہ اُن گیتوں کی وجہ سے جن کے لیے یہ ایک طرح کی زیریں عمارت کا کام دیتے ہیں۔ اُردو میں یہ یادگار رہیں گے۔'' (۹۳)

ترقی پسند ادیبوں میں ایک روشن نام کرشن چندر کا ہے۔ کرشن چندر ایک دلکش اور بھرپور اسلوب کے

مالک ہیں۔ ابتدائی مجموعے میں اُن کا طرزِ نگارش رومانی ہے وہ رنگین تخیل اور رسیلے بیان سے ایک طلسماتی فضا پیدا کرتے ہیں، جس میں حقائق کی زیریں سطح موجود رہتی ہے۔اُن کے اسلوب کی دلکشی اور جمالیت کبھی کم نہیں ہوتی۔ اُن کا موئے قلم کسی مصور کا برش معلوم ہوتا ہے۔ وہ ماحول، فضا، کردار کی چھوٹی چھوٹی جزئیات اور باریک تفاصیل بڑی چابک دستی سے پینٹ کرتے ہیں۔اس میں کمال اُن کے الفاظ کے چناؤ اور جملے کی ساخت کا ہے، جو ہر شئے کی شریانوں میں دھڑکتے لہو کی حدت کو کشید کر لیتے ہیں۔

اُن کے افسانوں کی تکنیک بھی منفرد ہے۔وہ بندھے ٹکے اصولوں کی پیروی نہیں کرتے، بلکہ خیال اور حقائق کے ملاپ سے وہ تصویریں بناتے ہیں جو حقیقی اور بجل ہوتی ہیں۔افسانے کے تمام فنی عناصر اُن کے اسلوب کے تابع ہیں یا پھر اسلوب کے زاویوں میں تشکیل پذیر ہوتے ہیں۔کئی افسانے ہیئت کے اعتبار سے بالکل ایک نئی تخلیق معلوم ہوتے ہیں۔مثلاً ان داتا۔آدھے گھنٹے کا خدا، پشاور ایکسپریس۔عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''وہ ابتداء درمیانی حصہ، انتہا کے پورے نشیب و فراز کی پابندی بہت کم کرتا ہے۔
> بہت کم وہ پیشہ ور افسانہ نگاروں کے افسانوں کی طرح اُٹھان یا کلائمکس کی طرف توجہ کرتا ہے۔''(۹۴)

تصویر کشی یا اسکیچ نگاری کی باریکیاں بیان کی صناعی سے واضح ہوتی ہیں۔ان کے اشارے کنائے میں اِک کہانی پوشیدہ ہوتی ہے۔ اُن کی ذومعنویت اور تمثیلیں بڑی گہرائی اور وسعت پیدا کرتی ہیں۔ انسانی کرداروں کی خفیہ وارداتیں انسانی نفسیات کی رمزیت اور مناظر اور ماحول کی تصویریں بناتے ہوئے اُن کے قلم میں سحر بھر جاتا ہے۔اُن کے اسلوب میں لفظوں کا رس، صوت و آہنگ اور رومان کا نور بھرا ہے۔اُن کے ہاں رومان اور حقیقت کا عجب امتزاج ہے۔یہی امتزاج اُن کا جداگانہ اسلوب ہے۔

جگدیش چندر ودھاون نے لکھا ہے:

> ''کرشن چندر کے پاس حسین اور خوبصورت الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ ہے، پھر وہ اظہار مطالب کے لیے الفاظ کو مختلف انداز سے برتنے میں بھی یکتا ہیں۔بعض ناقدین نے انھیں بجاطور پر خوبصورت الفاظ کا شہنشاہ کہا ہے۔''(۹۵)

ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر کا اسلوبِ بیان اور طرزِ ادا دل کش ہے اور شاید ایسی خوبصورت زبان اور شعریت سے اتنا بھر پور اسلوبِ بیان اُردو کے بہت کم افسانہ نگاروں کو نصیب ہوا ہے۔وہ بہ ذاتِ خود اُردو افسانہ نگاری کا ایک دبستان ہیں، جس کی بنیاد اُنھوں نے خود ہی ڈالی اور جس کو اُنھوں نے خود ہی پروان چڑھایا۔''(۹۶)

مختصراً اُن کی زبان سلیس، شستہ، شفاف اور چمکتی دمکتی ہے۔ہر طرح کے موضوع کو بیان دینے کے لیے

اُن کے پاس الفاظ اور طرزِ اظہار کی کمی نہ تھی۔

راجندر سنگھ بیدی کا طرزِ نگارش گھنا اور گتھا ہوا ہے، جس کی تہ داری اور علامت نگاری اُسے مزید پُر وقار بنا دیتی ہے۔ اُن کے اسلوب کی زیریں سطح میں تحمل، صبر اور بڑا ٹھنڈا مزاج پایا جاتا ہے۔ اسلوب کا قرینہ اُن کی محنت اور بنت کاری کا نتیجہ ہے۔ اس لیے اُن کی تحریر سہل ممتنع کی مثال نہیں ہے اور نہ ہی اسے روا روی میں پڑھا جا سکتا ہے۔ اُن کے اسلوب کی کئی جہتیں اور پرتیں کھلتی ہیں۔ وہ معمولی بات کے کہنے کو بھی معمولی انداز اختیار نہیں کرتے۔ یہی غیر معمولیت اُن کے اسلوب کا نمایاں حصہ ہے۔ اُن کی نگینہ سازی محض لفظوں کا ہیر پھیر نہیں وہ اس خوبصورت اسلوب کی تاثریت کو افسانے کی تکنیک کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ طرزِ ادا سے کہانی کے بہاؤ اور واقعات کی شدت کو تخلیقی موڑ دیتے ہیں۔ اُن کا اسلوب انتہائی جاندار اور قاری کو جھنجھوڑ ڈالنے والا ہے لیکن زیریں سطح ہمیشہ دھیمی رہتی ہے۔ وہ کچھ تلخ معاملات کو اُبھار کر انھیں تڑپتے ہوئے چھوڑ جاتے ہیں، فیصلہ صادر نہیں کرتے۔ وہ افسانے کو ایسے موڑ پر ختم کرتے ہیں کہ قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے واقعات میں سے بڑے بڑے نتائج اخذ کرنا اور مفکرانہ انداز دے دینا، اُن کا یکتا انداز ہے جس کا تاثر بڑا دیرپا ہوتا ہے۔

اُن کی تکنیک یک سطحی یا یک رُخی نہیں ہوتی۔ کئی روئیں اُس کے اندر دوڑتی رہتی ہیں کہ وہ اساطیری علامتوں کو ساتھ لے کر چلتے ہیں، جن میں قاری پل پل ڈوبتا اُبھرتا ہے۔ اُن کی بڑی خصوصیت دیہات کی فطرت نگاری ہے، جس میں واقعیت اور رومانیت کا امتزاج ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''بیدی کے پاس طنز ہے لیکن ظرافت یا ہنسی بالکل نہیں، طنز چبھتا ہوا سخت اور ناخوش گوار ہے۔ تصور زندگی کا ہے۔ اس کے سوا بیدی صاحب کی زبان بھی ذرا غلطیاں کر جاتی ہے لیکن یہ غلطیاں ان کے محاسن کے آگے ہیچ معلوم ہوتی ہیں۔'' (۹۷)

بیدی کی جزئیات نگاری بلکہ مینا کاری بے مثل ہے۔ کوئی رنگ، کوئی سلوٹ، کوئی شکن اُن کے موئے قلم سے چھٹتی نہیں۔ اُن کے اسی طرز کو کرشن چندر نے تاج محل کی مرمریں جالی کا دھوکا قرار دیا تھا۔ وہ مصورانہ باریک بینی اور شاعرانہ نگینہ سازی کے مواد سے فکر کا عالیشان قصر تعمیر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''خلوص اور سچائی ان کے بیان کی سب سے زیادہ نمایاں خصوصیات ہیں۔ البتہ اُن کی زبان میں کہیں کہیں اُلجھاؤ ضرور پیدا ہو جاتا ہے اور وہ شگفتگی، بے ساختگی اور روانی نہیں پائی جاتی جو کرشن چندر، عصمت اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کا حصہ ہے لیکن اس کے باوجود اُن کا فن دل کش اور دِل فریب ہے جو ان کی حیرت انگیز صناعی اور فن کاری کا ایک ادنیٰ ثبوت ہے۔'' (۹۸)

اساطیری حوالے اور تاریخی و مذہبی جہتیں بیدی کے اسلوب کو نہ صرف گمبھیر بناتے ہیں بلکہ اُس میں

ترفع بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ ان حوالوں سے موجود حالات کو منطبق کرتے ہیں یوں موجودہ حالات و واقعات کی اِک تلخ سطح پوری طرح اُبھر کر سامنے آتی ہے اور اِک گہرے طنز اور ذو معنویت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کی نہایت ہی اہم افسانہ نگار عصمت چغتائی کے اسلوب کی بنیاد بے باکی، بے ساختگی، روانی و شگفتگی ہے۔ اُن کی زبان میں اِک سلاست اور بہاؤ ہے۔ ان کے اسلوب میں تہذیبی رچاؤ ہے، جو صدیوں کی روایت کی بہار کا نچوڑ ہے۔ اُن کی تکنیک میں کھوج لگانا اور چھپے رازوں کو چاک کرنا شامل ہے، یوں اس تکنیک کے تابع افسانے کے جملہ عناصر اُن کی کہانی میں آ جاتے ہیں۔ مہین پردوں سے جھانکتے، خفیہ خفیہ مناظر اُنھیں انگیخت کرتے ہیں اور وہ جھٹ سے اُن کی قطع و برید میں لگ جاتی ہیں۔ ممتاز منگلوری لکھتے ہیں:

''عصمت نے اپنے افسانوں کے لیے ایک ایسی زبان استعمال کی ہے جو ان کے پلاٹ اور موضوع کے خطے اور ماحول سے گہری مطابقت رکھتی ہے۔''(۹۹)

عصمت کے ہاں اک جدت ہے۔ اسلوب میں بھی اور تکنیک میں بھی۔ اُن کا بے جھجک جرأت مندانہ اسلوب اُن کی انفرادیت ہے۔ عورتوں کا محاورہ اور روزمرہ کا استعمال اپنے پورے تہذیبی رچاؤ کے ساتھ موجود ہے۔ اُن کے معاشرتی اور زنانہ معاملات کے مرقع بڑے جاندار اور تلخ ہوتے ہیں۔ اک طنزیہ رو ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''عصمت کی فن کاری ایک بلند مرتبہ فن کاری ہے اور پھر اُن کی رسیلی زبان، اُن کا بے باک اندازِ بیان، اُن کا شگفتہ طرزِ ادا اور اُن کی معصوم شوخی یہ تمام خوبیاں مِل کر اُن کے فن کو مالا مال کر دیتی ہیں۔ فنی اعتبار سے ''بھول بھلیاں''؛ ''تل''؛ ''میرا''؛ ''جوانی'' اور لحاف کے سے کامیاب افسانے جو لکھ سکتا ہو اُس کی بڑائی میں کسی پڑھے لکھے سمجھ دار اور باذوق انسان کو کیا شک ہو سکتا ہے۔''(۱۰۰)

عصمت نے متوسط طبقے کی معاشرتی و اخلاقی قدغنوں میں جکڑی عورتوں کی نفسیات کو کھول کر سب کو حیران کر دیا۔ فطرت کی چیرہ دستیوں اور بے بسیوں کی داستان سنانے میں اُن کا قلم انتہائی تندی و تیزی سے بہت سے بخیے اُدھیڑتا چلا جاتا ہے اور یہی خود رو اسلوب عصمت کی پہچان ہے۔

سعادت حسن منٹو کی تکنیک بالکل منفرد اور چونکا دینے والی ہے۔ وہ واقعہ کو ایسا موڑ دیتے ہیں کہ قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں اور غیر متوقع انجام پر قاری ہڑبڑا کر رہ جاتا ہے۔ منٹو نے غیر ملکی ادب کا وسیع مطالعہ کر رکھا تھا۔ ابتداء میں وہ تراجم بھی کرتے رہے، جب اپنے وسیع مطالعہ اور فنی مہارت اور تخلیقی ذہانت کے ساتھ

مقامی مسائل کو بیان کیا تو اپنے قاری کے ساتھ ساتھ افسانے کی روایت کو بھی جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اِک ایسی روایت کی طرح ڈالی جس پر کچھ جز بز ہوئے کچھ متامل ہوئے لیکن اس کی تاثیر سے مفر کسی کو نہ تھا، پھر وہ اسلوب بنا جو مستقبل کے افسانے کا منشور ٹھہرا۔

منٹو کا عہد ترقی پسند تحریک سے پہلے کا آغاز ہے اور قیام پاکستان کے بعد تک جاری رہتا ہے۔ اس طرح اُن کے معاصرین کی تعداد کا تعین آسان نہیں رہتا۔ پریم چند کو تو ہم افسانے کا آغاز قرار دیتے ہیں مگر ان کے بعد نمایاں ناموں میں اوپندر ناتھ اشک، احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں، محمد حسن عسکری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، دیوندر ستیارتھی، عصمت چغتائی اور بے شمار دوسرے شامل ہیں۔ اس طرح اُن کے عروج کے دور میں سامنے آنے والوں میں خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، احمد ندیم قاسمی، قراۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں وغیرہ کا تذکرہ ضروری ہے۔ ہم نے گزشتہ صفحات میں اُن اہم افسانہ نگاروں کے اسلوب کا تجزیہ پیش کیا ہے جنھیں اُردو افسانے میں اہم مقام حاصل ہے۔ ایسے افسانہ نگار جو اُن کے عروج کے زمانے میں سامنے آئے ہر چند کہ انھیں بھی اُردو افسانے میں ناموری حاصل ہے مگر چونکہ اُن کے افسانے کے اسلوبیاتی عناصر پہلے ہی اُن کے پیشروؤں کے ہاں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔ اس لیے اُن کے خصوصی تذکرہ کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے۔ مثلاً خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کو موضوع اور اسلوب دونوں سطحوں پر عام طور سے ڈاکٹر رشید جہاں اور عصمت چغتائی کے سلسلے کی کڑی سمجھا جاتا ہے۔ البتہ بعد میں ان دونوں کی انفرادیت کو بھی تسلیم کیا گیا جیسا کہ شہزاد منظر نے لکھا ہے:

> "ابتداء میں ان دونوں بہنوں کے افسانے میں کوئی انفرادیت نہیں تھی اور وہ عصمت کی تقلید کرتی ہوئی نظر آتی ہیں اور اُن کے افسانے زیادہ تر جنس کے گرد گھومتے تھے لیکن وہ بہت جلد سماجی موضوعات پر لکھنے لگیں، جس کے باعث اُن کی انفرادیت قائم ہوگئی۔۔۔" (۱۰۱)

رشید جہاں اور عصمت چغتائی کی طرح خدیجہ اور ہاجرہ کی کہانیوں کا خمیر بھی گھریلو زندگی سے اُٹھتا ہے۔ اسی لیے ان دونوں کے ہاں نجی اسلوب کی سطح پر ثقافتی رنگ نمایاں ہے۔ البتہ خدیجہ کی نسبت ہاجرہ کے ہاں زبان کے رچاؤ کے ساتھ ساتھ طنز کا عنصر اور بے باکی زیادہ ہیں۔

قراۃ العین حیدر کی شہرت کا سبب اُن کی ناول نگاری ہے اگرچہ انھوں نے افسانے کی طرف بھی سنجیدگی سے توجہ دی مگر اس میدان میں انھیں وہ مقام حاصل نہیں ہے جو ناول میں حاصل ہے البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے میں بھی ان کے اسلوب میں فکری اور تجزیاتی ذہن کام کرتا دِکھائی دیتا ہے، چونکہ موضوع اُن پر واضح ہوتا ہے اسی لیے اُن کے اسلوب میں روانی اور برجستگی کا عنصر دلچسپی کو برقرار رکھتا ہے۔ قراۃ العین حیدر کی طرح ممتاز شیریں نے بھی افسانہ نگاری پر زیادہ توجہ نہیں دی اور تنقید کی ہو کر رہ گئیں۔ البتہ احمد ندیم قاسمی جو

اپنے افسانے منٹو کو اصلاح کے لیے بھجوایا کرتے تھے۔ تقسیم سے قبل ہی اہم مقام حاصل کر گئے۔ ندیم ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ اسی لیے اُن کا پختہ سماجی شعور اُن کے تمام افسانوی سرمائے کی اساس ہے۔ اُن کی کہانیاں اپنے عہد کے سیاسی مسائل کا بھی احاطہ کرتی ہیں اور سماجی مسائل کا بھی۔۔۔ وہ شہری ماحول کی منافقت کے بخیے بھی اُدھیڑتے ہیں اور دیہی زندگی کے طبقاتی تضادات کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ ندیم چونکہ محض افسانہ نگار نہیں شاعر بھی ہیں۔ اسی لیے اُن کے پیرایۂ اظہار میں شعری لوازم خصوصی عنصر کا کام سرانجام دیتے ہیں۔ حلاوت اور شعریت اُن کے اسلوب کی پہلی شناخت ہے۔ وہ چونکہ انسان کی بنیادی معصومیت پر مکمل یقین رکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اُن کے ہاں منٹو کی طرح کھردرا پن پیدا نہیں ہوتا بلکہ زبان کے رچاؤ اور گداز کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ دیہی زندگی کے پس منظر میں لکھے گئے اُن کے افسانوں میں مرقع نگاری اور منظر نگاری بھی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ لہٰذا اس میں ان کا شاعرانہ ذہن بخوبی کام کرتا ہے۔ اس طرح ہم اُن کے اسلوب میں تخیل پسندی، ملائمت اور رومانیت کے عناصر دیکھتے ہیں مگر اس کے ساتھ حقیقت نگاری کا بھرم بھی قائم رہتا ہے۔ ایک نقاد کا بیان ہے:

> ''احمد ندیم قاسمی کا اسلوب اُن کے موضوعات کی سرشت سے اُبھرتا ہے۔ وہ شعوری طور پر اسلوب کو ترجیح نہیں دیتے بلکہ آگے بڑھتی ہوئی کہانی کی بنت ان کے اسلوب کی تشکیل کرتی ہے۔ اس حوالے سے وہ فطری آہنگ کے علمبردار کہے جا سکتے ہیں۔ ان کا اسلوب رومانویت اور حقیقت پسندی کا امتزاج ہے۔'' (۱۰۲)

منٹو کی حیات کے آخری دَور مین اُن کے معاصرین تو اپنے اُس اسلوب میں لکھ رہے تھے، جس کا تفصیلی تذکرہ گزشتہ صفحات میں کیا گیا مگر جو نئی نسل وجود میں آئی اور جس نے منٹو کے بعد اپنی شناخت بنائی اُس نے حقیقت نگاری کی بجائے رومانیت کے راستے کو اختیار کیا۔ پچاس کی دہائی میں رومانیت کی واپسی کے کئی اسباب ہیں۔ ایک سبب تو یہ بیان کیا جاتا ہے کہ حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کی سخت گیری نے نئی نسل کو نئے راستے پہ ڈال دیا۔ دوسرا سبب فسادات کا مزاجوں پر اثر تھا۔ بہر حال وجہ کچھ بھی ہو نئے لکھنے والوں میں سے بیشتر نے رومانیت کا راستہ اختیار کیا۔ اے حمید، اشفاق احمد، جمیلہ ہاشمی، الطاف فاطمہ اور انتظار حسین وغیرہ ایسے ہی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنے لیے رومانیت کو موزوں پایا، مگر یہ رومانیت زیادہ دیر برقرار نہ رہی اور اس کی جگہ 60 کی دہائی میں جدیدحسیت نے لے لی اور اگلے برسوں میں فن افسانہ نگاری نت نئے تکنیکی اور اسلوبیاتی تجربات کی اسیر ہوگئی۔

منٹو کے اسلوب کو سمجھنے کے لیے ضروری تھا کہ ہم اُردو افسانے کے مختلف اسالیب کو آغاز ہی سے مطالعہ کریں۔ اس سفر میں ہم نے یہ دیکھا کہ تمام نامور افسانہ نگاروں نے اپنے لیے ایک الگ اسلوب وضع کیا۔ یہ اسلوب اُن کی شخصیت اور اُن کے موضوعات سے پھوٹتا ہے اور جہاں اس عمل سے ان کے اپنے

طرزِ فکر کی ترجمانی ہوتی ہے وہاں اُن کے عہد کی ترجمانی بھی ممکن ہو پاتی ہے۔ پریم چند سے حقیقت نگاری کا آغاز ہوتا ہے اور ترقی پسند تحریک تک یہ سلسلہ چلتا ہے۔ اس اسلوب میں عصری اور بالخصوص سماجی مسائل کو بیان کرنے کی بے پناہ قوت تھی۔ البتہ اس اسلوب میں بھی ہر افسانہ نگار نے بعد میں اپنے الگ اور مخصوص مزاج کا پتہ دیا۔ مثلاً کرشن چندر نے حقیقت نگاری کے ساتھ رومانیت کا تڑکا لگایا جبکہ بیدی نے استعاراتی انداز اختیار کر کے بیانیہ کو ایک نئی شکل دی، ایسے افسانہ نگار جن کے ہاں نفسیاتی یا جنسیاتی موضوعات تھے انھوں نے حقیقت نگاری کا بھرم بھی رکھا اور جہاں ضروری تھا وہاں رمزیہ انداز بھی اختیار کیا۔ اس ضمن میں منٹو اور عصمت کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ البتہ منٹو کو عصمت ہی نہیں اپنے تمام معاصرین پر اسلوبیاتی سطح پر بعض عناصر میں مکمل فوقیت اور انفرادیت حاصل ہے جس نے ان کے اسلوب کو امتیازی تنوع عطا کیا اور یہی ہمارا موضوع ہے جس کی وضاحت ہم آئندہ ابواب میں کریں گے۔

حوالہ جات

۱۔امداداللہ مہاجر مکی، حاجی، حدیث قدسی، شمائل امدادیہ میں شامل۔
۲۔گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴
۳۔عبداللہ، سید، ڈاکٹر، طیف نثر، مرتبہ ممتاز منگلوری، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء، ص ۲۲
۴۔گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۸
۵۔راجہ راجیسور راؤ اصغر"ہندی اُردو لغت" اشاعت دوم، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۸ء، ص ۳۴۴
۶۔جاوید لاہوری، اسلوب کا مسئلہ، مشمولہ اوراق، لاہور، سالنامہ جنوری، ۱۹۶۷ء، ص ۱۸۶
7-Jamil Jalbi, Qaumi-Urdu English Dictionary 1982, Page:1046
۸۔فیروز الدین، مولوی، فیروز اللغات اُردو جامع، نیا ایڈیشن، لاہور، فیروز سنز لمیٹڈ، س۔ن، ص ۹۴
۹۔نور الحسن نیر، مولوی، نور اللغات (جلد اوّل الف۔ب) اشاعت سوئم۔اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۹ء، ص ۳۱۱
۱۰۔وارث سرہندی، علمی اُردو لغت (جامع نیا ایڈیشن) لاہور، علمی کتاب خانہ، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۶
۱۱۔فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، اسلام آباد، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اکتوبر ۲۰۰۵ء، ص ۳۵۱
۱۲۔گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴
۱۳۔ایضاً // // // // // // ص ۱۷
۱۴۔ایضاً // // // // // // ص ۱۴
۱۵۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۔۱۲
۱۶۔بحوالہ، عابد علی عابد سید، اسلوب، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۴۱
۱۷۔ایضاً // // // // // // ص ۴۲
۱۸۔عبداللہ، سید، ڈاکٹر، طیف نثر، مرتبہ ممتاز منگلوری، اشاعت دوم، لاہور، لاہور اکیڈمی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۹

۱۹۔ عابد علی عابد، سید، اسلوب، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۹۳

۲۰۔ ممتاز شیریں، معیار، اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۱۷

۲۱۔ رشید امجد، ڈاکٹر، رویے اور شناختیں، اشاعت اوّل، راولپنڈی، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۳۰

۲۲۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اُردو افسانے کے رجحانات، اشاعت اوّل، کراچی، انجمن ترقی اُردو، ۲۰۰۰ء، ص ۵۳۱

۲۳۔ بحوالہ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، اشاعت اوّل، نئی دہلی مکتبہ جامعہ، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۱۱۸

24-Roland Barthes. Writing Degree Zero and Elements of Semiology, 1984, P.13, (Jrenslated by Annettelavers and colin Smith) Jonathan Cape Ltd. London.

۲۵۔ ذوالفقار احمد تابش، سوال یہ ہے مشمولہ اوراق سالنامہ، لاہور، جنوری، فروری ۱۹۷۶ء، ص ۱۷

۲۶۔ شفقت حسین، اسلوب کا مسئلہ، مشمولہ اوراق شمارہ، خاص نمبر ۲، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۷۶

۲۷۔ یوسف زاہد، بحوالہ کلاسیکیت اور رومانیت، اشاعت اوّل، لاہور، خلوت کدہ، ۱۹۷۶ء، ص ۱۲۰

۲۸۔ بحوالہ ارسطو ''بوطیقا'' ترجمہ: عزیز احمد، اشاعت اوّل، لاہور، دردا کیڈمی، ۱۹۶۵ء، ص ۴۷

29-Dictionary of Literary Terms "Martingrej Man Groug" U.K Limited, 1994, P:286.

۳۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اُردو لغت، اشاعت اوّل، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۲ء، ص ۲۰۴۷

۳۱۔ قاموس الاصطلاحات، مغربی پاکستان، اشاعت دوم، لاہور، اُردو اکیڈمی، ۱۹۸۲ء، ص ۷۸۵

۳۲۔ فرہنگِ اصطلاحات، جامعہ عثمانیہ، اشاعت اوّل، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۱ء، ص ۳۱۷

۳۳۔ ابوالاعجاز صدیقی (مرتب) کشاف تنقیدی اصطلاحات، اشاعت دوم، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ستمبر ۱۹۸۵ء، ص ۴۷

۳۴۔ ممتاز شیریں، معیار اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۱۷

۳۵۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش، شمارہ ۲۰۔۱۹، لاہور، اپریل ۱۹۵۲ء، ص ۳۶

۳۶۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشنز، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص

۳۷۔ محمد احسن فاروقی، فکشن اور تکنیک، مشمولہ سیپ، شمارہ ۲۹، ۱۹۶۳ء، ص ۱۹۳

۳۸۔ ممتاز شیریں، معیار، اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۵۷

۳۹۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اُردو، اشاعت اوّل، لاہور، علمی کتاب خانہ، س۔ن۔م، ص ۳۵۶

۴۰۔ الف۔د۔ نسیم، ڈاکٹر، اُردو زبان و ادب کے ابتدائی نمونے بشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند، چھٹی جلد، مرتبہ وحید قریشی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء، ص ۱۲۰

۴۱۔عبداللہ،سید،ڈاکٹر،طیف نثر،مرتب ممتاز منگلوری،اشاعت اوّل،لاہور،لاہور اکیڈمی،۱۹۶۳ء،ص۲۲

۴۲۔شاہ برہان الدین جانم بحوالہ داستان تاریخ اردو،مرتب حامد حسن قادری،اشاعت اوّل،آگرہ،لکشمی نراین اگروال تاجر کتب،۱۹۵۷ء،ص۳۲

۴۳۔وجہی،سب رس،مرتبہ شمیم انہونوی ایم۔اے،اشاعت اوّل،لاہور،عشرت پبلشنگ ہاؤس،س۔ن م،ص۴۰

۴۴۔عبداللہ،سید،ڈاکٹر،وجہی سے عبدالحق تک،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ خیابان ادب،۱۹۷۷ء،ص۱۶

۴۵۔جمیل جالبی،ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،جلد اوّل،اشاعت اوّل،لاہور،مجلس ترقی ادب،۱۹۸۴ء،ص۵۹۴

۴۶۔فضل علی فضلی،وہ مجلس یا کربل کتھا،بحوالہ حامد حسن قادری،داستان تاریخ اردو،اشاعت اوّل،آگرہ،لکشمی نرائن اگروال تاجر کتب،۱۹۵۷ء،ص۵۱

۴۷۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،،۵۳

۴۸۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،،ص۵۷

۴۹۔میر عطا حسین تحسین،نوطرز مرصع بحوالہ حامد حسن قادری،داستان تاریخ اردو،اشاعت اوّل،آگرہ،لکشمی نرائن اگروال تاجر کتب،۱۹۵۷ء،ص۵۸

۵۰۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،،ص۹۵

۵۱۔فرمان فتح پوری،ڈاکٹر،اردو نثر کا فنی ارتقاء،اشاعت اوّل،لاہور،الوقار پبلی کیشنز،۱۹۹۷ء،ص۱۵۳

۵۲۔رام بابو سکسینہ،ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،اشاعت اوّل،لاہور،علمی کتاب خانہ،س ن م،ص۳۶۴

۵۳۔خورشید الاسلام،ڈاکٹر،اردو نثر کا فنی ارتقاء،مرتبہ فرمان فتح پوری،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،لاہور،الوقار پبلی کیشنز،۱۹۹۷ء،ص۴۰۲

۵۴۔رام بابو سکسینہ،ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،اشاعت اوّل،لاہور،علمی کتاب خانہ،س ن م،ص۳۹۳

۵۵۔عبداللہ،سید،ڈاکٹر،وجہی سے عبدالحق تک،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ خیابان ادب،۱۹۷۷ء،ص۵۷

۵۶۔رام بابو سکسینہ،ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،اشاعت اوّل،لاہور،علمی کتاب خانہ،س ن م،ص۴۰۴

۵۷۔سید احمد خاں،سر،بحوالہ لطیف نثر،مرتبہ ممتاز منگلوری،اشاعت دوم،لاہور،لاہور اکیڈمی،۲۰۰۱ء،ص۴۰۴

۵۸۔محمد فرمان پروفیسر،سرسیّد احمد خان،تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند،نویں جلد،مرتب سید فیاض محمود،عبادت بریلوی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،لاہور،پنجاب یونیورسٹی،فروری ۱۹۷۲ء،ص۸۵۔۸۴

۵۹۔عبداللہ،سید،ڈاکٹر،وجہی سے عبدالحق تک،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ خیابان ادب،۱۹۷۷ء،ص۱۸۱

۶۰۔عبدالقیوم،ڈاکٹر،مولانا الطاف حسین حالی،تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند،نویں جلد،مرتبہ سید فیاض محمود،عبادت بریلوی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،لاہور،پنجاب یونیورسٹی،فروری ۱۹۷۲ء،ص۱۳۷

۶۱۔عبداللہ،سید،ڈاکٹر،وجہی سے عبدالحق تک،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ خیابان ادب،اگست ۱۹۷۷ء،ص۲۱۴

۶۲۔رام بابو سکسینہ، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو، اشاعت اوّل، لاہور، علمی کتب خانہ، ص ۴۱۴

۶۳۔محمد صادق، ڈاکٹر، محمد حسین آزاد بشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، نویں جلد، مرتبہ سیّد فیاض محمود، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۳۳۱

۶۴۔حامد حسن قادری، داستان تاریخ اُردو، اشاعت اوّل، آگرہ، لکشمی نرائن اگروال تاجر کتب، ۱۹۵۷ء، ص ۴۰۴

۶۵۔افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی، بشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، نویں جلد، مرتبہ سیّد فیاض محمود، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۳۳۶

۶۶۔حامد حسن قادری، داستان تاریخ اُردو، اشاعت اوّل، آگرہ، لکشمی نرائن اگروال تاجر کتب، ۱۹۵۷ء، ص ۴۷۴

۶۷۔عبداللہ، سیّد، ڈاکٹر، وجہی سے عبدالحق تک، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ خیابانِ ادب، اگست ۱۹۷۷ء، ص ۱۹۴

۶۸۔وقار عظیم، سیّد، پروفیسر، عبدالحلیم شرر بشمولہ تاریخ ادبیات پاکستان و ہند، نویں جلد، مرتبہ سیّد فیاض محمود، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۳۸۴۔۳۸۳

۶۹۔وزیر آغا، ڈاکٹر، مضمون رتن ناتھ سرشار، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، نویں جلد، مرتبہ سیّد فیاض محمود، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۳۸۶

۷۰۔حیدر بخش حیدری، سیّد، مختصر کہانیاں، مرتبہ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، کراچی، اُردو دُنیا، س ن م، ص ۳

۷۱۔وقار عظیم، پروفیسر، اُردو نثر کا فنی ارتقا، مرتبہ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء، ص ۱۴

۷۲۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۵

۷۳۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۸

۷۴۔سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار، تنقیدی مطالعہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۴۳

۷۵۔ممتاز منگلوری اُردو ناول اور افسانہ، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، دسویں جلد، مرتبہ سیّد فیاض محمود، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۱۶۳

۷۶۔گوپی چند نارنگ، پروفیسر، اُردو افسانہ روایت و مسائل، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۵۵

۷۷۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۵۶

۷۸۔شہزاد منظر، جدید اُردو افسانہ (تنقید)، اشاعت اوّل، کراچی، منظر پبلی کیشنز، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۱۶۶

۷۹۔پریم چند، میں افسانہ کیوں کر لکھتا ہوں بشمولہ جدید اُردو افسانہ (تنقید)، شہزاد منظر، اشاعت اوّل، کراچی، منظر پبلی کیشنز، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۱۶۷

۸۰۔محمد عالم خان، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں رومانی رجحانات، اشاعت اوّل، لاہور، علم و عرفان پبلشرز، ۱۹۹۹ء، ص ۶۷

۸۱۔عبدالودود، ڈاکٹر، اُردو نثر میں ادبِ لطیف، اشاعت اوّل، لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، لاٹوش، ۱۹۸۰ء، ص ۴۴۸

۸۲۔قرۃ العین حیدر، داستان عہد گل از انتخاب سجاد حیدر یلدرم، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، س ن م، ص ۲۴

۸۳۔محمد عالم خان، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں رُومانی رجحانات، اشاعت اوّل، لاہور، علم و عرفان پبلشرز، ۱۹۹۹ء، ص ۱۵۲

۸۴۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۲۰۵

۸۵۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۹۱

۸۶۔محمد حسن، ڈاکٹر، اُردو ادب میں رُومانی تحریک، اشاعت اوّل، لاہور، شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، س ن م، ص ۵۱

۸۷۔محمد عالم خان، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں رُومانی رجحانات، اشاعت اوّل، لاہور، علم و عرفان پبلشرز، ۱۹۹۹ء، ص ۲۳۱

۸۸۔صلاح الدین احمد، مولانا، اُردو میں افسانوی ادب (حصہ دوم) اشاعت اوّل، لاہور، المقبول پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء، ص ۳۹۱

۸۹۔عزیز احمد، ترقی پسند ادب، اشاعت اوّل، حیدرآباد، دکن، ادارہ اشاعت اُردو، مارچ ۱۹۴۵ء، ص ۱۶۵

۹۰۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، اشاعت اوّل، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۴

۹۱۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۱۶

۹۲۔عزیز احمد، ترقی پسند ادب، حیدرآباد دکن، ادارہ اشاعتِ اُردو، مارچ ۱۹۴۵ء، ص ۱۶۵

۹۳۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۶۹

۹۴۔ایضاً ،، ،، ،، ،،ص ۱۷۴

۹۵۔جگدیش چندر رودھاون، کرشن چندر شخصیت اور فن، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۳ء، ص ۳۴۲

۹۶۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، اشاعت اوّل، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۹

۹۷۔عزیز احمد، ترقی پسند ادب، اشاعت اوّل، حیدرآباد، دکن، ادارہ اشاعتِ اُردو، مارچ ۱۹۴۵ء، ص ۱۹۱

۹۸۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، اشاعت اوّل، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۰

۹۹۔ممتاز منگلوری، افسانہ نگار اور ناول نگار، تاریخِ ادب مسلمانانِ پاکستان و ہند، دسویں جلد، مرتبہ سیّد فیاض محمود، اشاعت اوّل، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۴۴۹

۱۰۰۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، اشاعت اوّل، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۶ء، ص ۱۳۰

۱۰۱۔شہزاد منظر، پاکستان میں اُردو افسانے کے پچاس سال، اشاعت اوّل، کراچی، پاکستان سٹڈیز سنٹر جامع کراچی، اگست ۱۹۹۷ء، ص ۷۷

۱۰۲۔فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، اشاعت اوّل، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۸۷

باب دوم

منٹو بحیثیت افسانہ نگار

منٹو کے حالاتِ زندگی اور افسانوں کے مجموعوں کا زمانی ترتیب سے جائزہ

سعادت حسن منٹو شخصیت وفن دونوں لحاظ سے متنازعہ فنکار رہے ہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ اُن کی شخصیت وفن کے حوالے سے اک تجسس دلچسپی، کشش اور اسرار سا موجود رہا ہے۔اگر چہ اُن پر بہت لکھا گیا مگر پھر بھی کئی پہلو تشنہ ہیں۔منٹو کے ساتھ زیادتی یہ ہوئی کہ اُنھیں نا سمجھی کی سولی پر چڑھا دیا گیا۔منٹو جس سطح سے بول رہے تھے جس پلیٹ فارم سے ہم کلام تھے۔اُس کی بلندی اور پنہائی کو ناپنا ہر کس و ناکس کے بس میں نہ تھا۔اپنے عہد اپنے لوگوں اور اپنی روایتوں سے آگے بڑھ جانے والوں کے ساتھ ایسا ہی ناقدر شناس اور تضحیک آمیز رویہ روا رکھا جاتا ہے۔منٹو کی خود پسندی، خودستائی، انانیت، تلخی و تند مزاجی، شراب نوشی و سگریٹ نوشی، بے باکی و بلند آہنگی کو تو اُن کی شخصیت کا حصہ گردانا گیا۔مگر منٹو کے اندر جو منٹو بستا تھا۔اُس کی سمت توجہ نہ دی گئی۔منٹو کے اُوپر لی آہنی خول کے پیچھے اِک دردمند، انسانیت پرست، حق گو و بااصول، نیک طینت و خوددار منٹو بھی انتہائی متحرک اور فعال تھا۔اسی لیے تو اُس معاندانہ، مخاصمانہ اور گھٹے ہوئے ماحول میں بھی وہ زندگی کے راست زاویوں، مثبت جذبوں اور انسان دوست رویوں کے ہمیشہ داعی رہے۔نہ بکا نہ جھکا نہ اصولوں پر سمجھوتہ کیا۔زندگی عذاب ہوگئی تو اسے ٹھوکر مار کر قبل از وقت رخصت ہوگیا۔

سعادت حسن منٹو کے حالاتِ زندگی کا مختصر خاکہ درج ذیل ہے:

- نام: سعادت حسن، خاندانی نسبت: منٹو(کشمیری اَل) قلمی نام: سعادت حسن منٹو
- مقام و تاریخ ولادت: ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء، سمبرالا ضلع لدھیانہ (پنجاب)
- والد کا نام: غلام حسن (۱۸۵۵ء تا ۱۹۳۲ء)
- دادا کا نام: خواجہ جمال الدین
- سوتیلی والدہ: جان مالی
- سوتیلی والدہ سے اولاد:

۱۔خواجہ محمد حسن ۲۔خواجہ سعید حسن ۳۔خواجہ سلیم حسن ۴۔امیر بیگم

۵۔بادشاہ بیگم ۶۔ماہتاب بیگم ۷۔سعیدہ بیگم ۸۔شاہ بیگم

○ والدہ کا نام: سردار بیگم

○ بہن بھائی:

۱۔اقبال بیگم ۲۔سعادت حسن منٹو ۳۔سکندرہ ۴۔محمود حسن

○ زوجہ کا نام: صفیہ بیگم

○ شادی: نکاح: اپریل ۱۹۳۸ء رخصتی: ۲۶؍اپریل ۱۹۳۹ء

○ اولاد:

۱۔عارف (ولادت: ۳۰؍اپریل ۱۹۴۰ء، وفات: ۲۸؍اپریل ۱۹۴۱ء)

۲۔نگہت منٹو (ولادت: بمبئی، ۹ جولائی ۱۹۴۶ء)

۳۔نزہت منٹو (ولادت: لاہور، ۶ فروری ۱۹۴۷ء)

۴۔نصرت منٹو (ولادت: لاہور، ۷ نومبر ۱۹۴۹ء)

تعلیم

○ ابتدائی تعلیم تقریباً دس برس تک گھر میں حاصل کی۔

○ چہارم: گورنمنٹ مسلم ہائی سکول امرتسر، ۱۹۲۲ء

○ پنجم: گورنمنٹ ہائی سکول امرتسر، ۱۹۲۳ء

○ ششم: گورنمنٹ ہائی سکول امرتسر، ۱۹۲۴ء

○ ہفتم: گورنمنٹ ہائی سکول امرتسر، ۱۹۲۵ء

○ ہشتم: گورنمنٹ ہائی سکول امرتسر، ۱۹۲۶ء

○ نہم: گورنمنٹ ہائی سکول امرتسر، ۱۹۲۷ء

○ میٹرک: گورنمنٹ ہائی سکول امرتسر، ۱۹۳۱ء

○ ایف۔اے (نامکمل) ایم۔اے۔او کالج امرتسر

مقدمات

○ ''کالی شلوار'' ادب لطیف (سالنامہ) لاہور، ۱۹۴۲ء

○ ''بو'' ادب لطیف (سالنامہ) لاہور، ۱۹۴۴ء

○ ''دھواں'' (مجموعہ) ۱۹۴۴ء

- ''کھول دو'' نقوش، لاہور، اگست ۱۹۴۸ء
- ''ٹھنڈا گوشت'' جاوید (خاص نمبر) لاہور، مارچ ۱۹۴۹ء

منٹو کی تحریر کردہ فلمیں

- ''کسان کنیا'' (پروفیسر ضیاء الدین کا نام استعمال کر کے فلمائی گئی) ۱۹۳۷ء

''اپنی نگریا'' ۲۷ جنوری ۱۹۴۰ء (پہلے ''کیچڑ'' کے نام سے لکھی)

''نوکر'' ۲۰/اگست ۱۹۴۲ء

''چل چل رے نوجوان''

''بیگم''

''شکاری''

- ''آٹھ دن''
- ''گھمنڈ''
- ''مرزا غالب''
- ''بیلی'' (پنجابی فلم) پہلے ''پنجاب'' کے نام سے لکھی (پاکستان میں فلمائی گئی)
- ''دوسری کوٹھی'' (پاکستان میں فلمائی گئی)

رہائش گاہیں

- کوچہ وکیلاں، امرتسر، ۱۹۳۵ء تک
- لاہور، اکتوبر ۱۹۳۶ء تا دسمبر ۱۹۳۶ء
- دفتر رسالہ ''مصور'' بمبئی، دسمبر ۱۹۳۶ء، تا مئی ۱۹۳۷ء
- کھولی، بمبئی، مئی ۱۹۳۷ء، تا اپریل ۱۹۳۹ء
- فلیٹ، بمبئی (رسالہ ''مصور'' والی بلڈنگ میں) ۱۵/اپریل ۱۹۳۹ء
- صدیق منزل، نکلسن روڈ، دہلی ۱۹۴۱ء
- حسن بلڈنگ، نکلسن روڈ، دہلی
- بمبئی، ۱۲/اگست ۱۹۴۲ء
- لکشمی مینشن لاہور، ۱۹۴۸ء تا ۱۹۵۵ء

اوّلین تحریریں

- پہلی تحریر: فلمی تبصرہ (فلمی نامہ نگار کے فرضی نام سے) ''مساوات'' امرتسر
- پہلا ترجمہ: سرگزشتِ اسیر (ناول، وکٹر ہیوگو) ۱۹۳۳ء
- پہلا طبع زاد افسانہ: تماشہ، رسالہ ''خلق'' امرتسر
- پہلا افسانوی مجموعہ: ''آتش پارے'' اُردو بک اسٹال لاہور، ۱۹۳۶ء
- پاکستان آنے کے بعد پہلا افسانہ ''ٹھنڈا گوشت''؛ ''جاوید'' خاص نمبر، لاہور، مارچ ۱۹۴۹ء
- پہلی فلم: کسان کنیا، بمبئی
- آخری افسانہ ''کبوتر اور کبوتری'' ۶؍ جنوری ۱۹۵۵ء

ادبی وثقافتی اداروں سے وابستگی

- ''اسلامک کلچر ایسوسی ایشن'' امرتسر ۱۹۳۳ء۔ ۱۹۳۴ء
- ''امپیریل فلم کمپنی''، بمبئی
- ''فلم سٹی''، بمبئی
- ''سروج مووی ٹون''، بمبئی
- ''ہندوستان سنے ٹون فلم کمپنی'' اگست ۱۹۳۸ء تا ۲۷؍ اگست ۱۹۳۹ء
- آل انڈیا ریڈیو (دہلی) میں بطور فیچر نگار اور ڈرامہ نویس، یکم جنوری ۱۹۴۱ء
- ''فلمستان لمیٹڈ''، بمبئی، ۱۹۴۳ء، تا ۱۵؍ اگست ۱۹۴۷ء
- ''بمبئی ٹاکیز''، بمبئی، ۱۹۴۷ء

اخبارات ورسائل سے وابستگی

- مدیر ''ہلال'' کالج میگزین، ۱۹۳۳ء
- روزنامہ ''مساوات'' امرتسر
- مدیر ''خلق'' امرتسر
- روزنامہ ''مروت'' لاہور
- ماہنامہ ''ہمایوں'' لاہور
- ماہنامہ ''عالمگیر'' لاہور

- روزنامہ ''پارس'' لاہور
- مدیر، ہفتہ وار ''مصور'' بمبئی، دسمبر ۱۹۳۶ء، مئی ۱۹۳۷ء، علیحدگی ۱۳ جولائی ۱۹۴۰ء، دوبارہ وابستگی ۱۷راگست ۱۹۴۲ء
- ہفت روزہ ''سماج'' بمبئی ۱۹۳۸ء
- ہفت روزہ ''کارواں'' بمبئی
- ہفت روزہ ''کہکشاں'' بمبئی
- ایڈیٹر ''Famous Pictures Magzine'' ستمبر ۱۹۴۰ء (ہفتہ وار تصویری خبر نامے کا ترجمہ)
- ہفت روزہ ''احسان'' لاہور
- روزنامہ ''منشور'' لاہور
- روزنامہ ''مغربی پاکستان'' لاہور
- روزنامہ ''امروز'' لاہور ۱۹۴۷ء
- مدیر ''اُردو ادب'' مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۴۹ء
- مدیر ہفت روزہ ''نگارش'' لاہور، اکتوبر ۱۹۵۰ء

انتقال

- وفات: بروز منگل، ۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء
- نمازِ جنازہ: بروز منگل، ۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء، ساڑھے تین بجے سہ پہر
- مرقد/مدفن: قبرستان ''میانی صاحب'' لاہور
- کتبے: پہلا خود تحریر کردہ کتبہ

''تاریخ پیدائش: ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء

یہاں سعادت حسن منٹو دفن ہے۔ اس کے سینے میں فنِ افسانہ نگاری کے سارے اسرار و رموز دفن ہیں۔ وہ اب بھی منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار ہے یا خدا۔

سعادت حسن منٹو

''۱۸راگست ۱۹۵۴ء''

مرقد پر کندہ کتبہ:

۷۸۶

میری قبر کا کتبہ

یہ

لوح

سعادت حسن منٹو

کی قبر کی ہے

جو اب بھی سمجھتا ہے کہ اس کا نام

لوحِ جہاں پر

حرفِ مکرر نہیں تھا

منٹو

پیدائش: ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء

وفات: ۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء

منٹو کے افسانوں کے مجموعوں کی زمانی ترتیب

۱۔ ''آتش پارے'' اُردو بک اسٹال، لاہور، ۱۹۳۶ء

۱۔ خونی تھوک ۲۔ انقلاب پسند ۳۔ جی آیا صاحب

۴۔ ماہی گیر ۵۔ تماشا ۶۔ طاقت کا امتحان

۷۔ دیوانہ شاعر ۸۔ چوری

۲۔ ''منٹو کے افسانے'' مکتبۂ اردو، لاہور، ۱۹۴۰ء

۱۔ نیا قانون ۲۔ شغل ۳۔ ٹیڑھی کھیر ۴۔ پہچان

۵۔ شوشو ۶۔ خوشیا ۷۔ بانجھ ۸۔ نعرہ

۹۔ بلاؤز ۱۰۔ اس کا پتی ۱۱۔ موسم کی شرارت ۱۲۔ بیگو

۱۳۔ منتر ۱۴۔ میرا اور اس کا انتقام ۱۵۔ موم بتی کے آنسو

۱۶۔ دیوالی کے دیے ۱۷۔ پتنگ ۱۸۔ ڈرپوک

۱۹۔ دس روپے ۲۰۔ مسز ڈی کوسٹا

۳۔ ''دھواں'' ساقی بک ڈپو، دہلی، ۱۹۴۱ء

۱۔ دھواں ۲۔ سجدہ ۳۔ کالی شلوار ۴۔ کبوتر والا سائیں

۵۔ اُلو کا پٹھا ۶۔ تلون ۷۔ وہ خط جو پوسٹ نہ کیے گئے

۸۔ مصری کی ڈلی ۹۔ ماتمی جلسہ ۱۰۔ قبض ۱۱۔ ایکٹرس کی آنکھ

۱۳۔ نامکمل تحریر ۱۴۔ لالٹین ۱۵۔ انتظار ۱۶۔ پھولوں کی بارش

۱۷۔ گرم کوٹ ۱۸۔ میرا اہم سفر ۱۹۔ ترقی پسند ۲۰۔ نیا سال

۲۱۔ چوہے دان ۲۲۔ چوری ۲۳۔ قاسم ۲۴۔ پریشانی کا سبب

۴۔ ''لذتِ سنگ'' نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۸ء

۱۔ بو ۲۔ دھواں ۳۔ کالی شلوار

۵۔ ''چغد'' کتاب پبلشرز، بمبئی، جون ۱۹۴۸ء

○ دیباچہ (علی سردار جعفری)

۱۔ ایک خط ۲۔ ڈھارس ۳۔ چغد ۴۔ بڑھے کلمہ ۵۔ مس مین والا

۶۔ بابو گوپی ناتھ ۷۔ میرا نام رادھا ہے ۸۔ جانکی ۹۔ پانچ دن

۶۔ ''خالی بوتلیں، خالی ڈبے'' مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء

۱۔ خالی بوتلیں خالی ڈبے ۲۔ سہائے ۳۔ ٹوٹو ۴۔ رام کھلاون

۵۔ بسم اللہ ۶۔ ننگی آوازیں ۷۔ شانتی ۸۔ خالد میاں

۹۔ دو قومیں ۱۰۔ مجید کا ماضی ۱۱۔ حامد کا بچہ ۱۲۔ لائسنس

۱۳۔ کتاب کا خلاصہ

۷۔ ''ٹھنڈا گوشت'' مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء

۱۔ ٹھنڈا گوشت ۲۔ گولی ۳۔ رحمت خداوندی کے پھول

۴۔ ساڑھے تین آنے ۵۔ پیرن ۶۔ خورشٹ ۷۔ باسط

۸۔ شاردا

۸۔ ''یزید'' مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۱ء

۱۔ یزید ۲۔ گورمکھ سنگھ کی وصیت ۳۔ آخری سیلوٹ

۴۔ جھوٹی کہانی ۵۔ ٹیٹوال کا کتا ۶۔ ۱۹۱۹ء کی ایک بات

۷۔ چور ۸۔ نکی ۹۔ ممی

۹۔ ''نمرود کی خدائی'' نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۲ء

۱۔کھول دو ۲۔سوراج کے لیے ۳۔ڈارلنگ

۴۔بدتمیز ۵۔عزت کے لیے ۶۔ہارتا چلا گیا

۷۔شیر آیا شیر آیا دوڑنا ۸۔شریفن ۹۔ہرنام کور

۱۰۔شہید ساز ۱۱۔بی زمانی بیگم ۱۲۔دیکھ کبیرا رویا

۱۰۔''پھندنے'' مکتبۂ جدید، لاہور، جنوری ۱۹۵۵ء

۱۔ٹوبہ ٹیک سنگھ ۲۔فرشتہ ۳۔پھندنے ۴۔بدصورتی

۵۔مس مالا ۶۔دودا پہلوان ۷۔مسٹر معین الدین ۸۔سودا بیچنے والی

۹۔عشقیہ کہانی ۱۰۔منظور ۱۱۔مس اوڈونا جیکسن ۱۲۔اس منجدھار میں (ڈرامہ)

۱۱۔''سرکنڈوں کے پیچھے'' ادارہ فروغ، لاہور، ۱۹۵۴ء

۱۔بلونت سنگھ مجیٹھیا ۲۔آنکھیں ۳۔جاؤ حنیف جاؤ ۴۔شادی

۵۔اللہ دتہ ۶۔بچنی ۷۔سرکنڈوں کے پیچھے

۸۔وہ لڑکی ۹۔محمودہ ۱۰۔پھپھسی کہانی

۱۱۔بھنگن ۱۲۔ممد بھائی

۱۲۔''برقعے'' ظفر برادرز، لاہور، ۱۹۵۵ء

۱۔پسینہ ۲۔گھوگھا ۳۔تیتن ۴۔خط اور اس کا جواب

۵۔معراج دین ۶۔ایک بھائی ۷۔ایک وعظ ۸۔چودھویں کا چاند

۹۔باردہ شمالی ۱۰۔قرض کی پیتے تھے ۱۱۔پُراسرار نینا ۱۲۔برقعے

۱۳۔''شکاری عورتیں'' ظفر برادرز، لاہور، ۱۹۵۵ء

۱۔میرٹھ کی قینچی ۲۔شکاری عورتیں ۳۔جنٹل مینوں کا برش

۴۔قیامت ۵۔لعنت ہے اس دوا پر ۶۔رجِ اکبر

۷۔بے اولاد ۸۔موچنا ۹۔نواب کاشمیری

۱۰۔لاؤڈ اسپیکر ۱۱۔دودا پہلوان

۱۴۔''رتی تولہ ماشہ'' ظفر برادرز، لاہور، ۱۹۵۶ء

۱۔جھمکے ۲۔شلجم ۳۔چند مکالمے ۴۔رتی تولہ ماشہ

۵۔گاف میم ۶۔خوشبودار تیل ۷۔سنترنج ۸۔جسم اور رُوح

۹۔اب اور کہنے کی ضرورت نہیں ۱۰۔تپش کاشمیری

۱۱۔رشوت ۱۲۔قیمے کی بجائے بوٹیاں

۱۵۔ "سڑک کے کنارے" نیا ادارہ، لاہور، س۔ن

۱۔شاداں ۲۔لینکارانی ۳۔نفسیاتی مطالعہ ۴۔موتری

۵۔نطفہ ۶۔سڑک کے کنارے ۷۔سوکینڈل پاور کا بلب

۸۔خدا کی قسم ۹۔موذیل ۱۰۔صاحبِ کرامات

منٹو کے اسلوب پر مختلف شخصیات، رجحانات و تحریکات کے اثرات

منٹو کی سیمابی طبیعت اور انقلابی ذہن کسی بندھے ٹکے رستے پر چلنے کے عادی نہ تھے۔ ان کے ہاں غالب کی سی انانیت اور جدت طرازی تھی تو سرسید کی سی قطعیت و استدلال۔ منٹو نے کچھ وقت علی گڑھ میں بھی گزارا، ممکن ہے روشن خیالی کے کچھ اثرات وہاں سے بھی حاصل کیے ہوں، جو اُن کے اسلوب میں حقیقت نگاری، مدعائیت اور براہِ راست انداز بیان کا موجب بنا ہو۔ علی گڑھ قیام کے دوران اُن کی تحریریں علی گڑھ میگزین میں چھپتی رہیں لیکن منٹو کے ذہن کی ساخت اتنی سادہ نہ تھی کہ وہ بندھے ٹکے، بنے بنائے پیش پا افتادہ راستوں، اصولوں یا رجحانات کو پوری طرح قبول کر لیتے، مگر تھوڑے تھوڑے اثرات اپنی طبیعت کے مطابق ضرور جذب کیے۔ البتہ باری علیگ کا ذکر ناگزیر ہے جنھوں نے ایک طرف تو انھیں روشن خیالی کی طرف مائل کیا تو دوسری طرف مغربی ادب کے مطالعے کا تصور دیا۔ مغربی ادب کے وسیع مطالعہ کے ساتھ مشرقی ادب پر بھی اُن کی گہری نظر تھی۔ منٹو نے مشرقی نثر نگاروں سے تکنیکی اسرار و رموز حاصل کیے اور مغربی ادب سے فکر و فن کی وسعتیں۔ خصوصاً غالب سے منٹو کو اک روحانی لگاؤ تھا اور غالب کی شخصیت اُن کے لیے ہمیشہ جاذبِ نظر رہی۔ اگر چہ منٹو کو شعر و شاعری سے کوئی خاص لگاؤ نہ تھا لیکن غالب کی پسندیدگی کی کئی اور وجہیں تھیں۔ منٹو کے بچپن کے دوست حسن عباس لکھتے ہیں۔

> ''منٹو کو غالب سے گہری عقیدت تھی۔ وہ حقیقی معنوں میں اس کا پرستار تھا اور اس کے مختلف عنوان مثلاً لذت سنگ، زحمت مہرِ درخشاں، ناخن کا قرض اور جیب کفن وغیرہ اس کے کلام سے مستعار ہیں۔ اس نے غالب کے بیٹے کی یاد میں اپنے لڑکے کا نام عارف رکھا لیکن وہ معصوم قیامت کو ملنے کا وعدہ کیے بغیر اس جہانِ فانی سے یوں اُٹھ گیا جیسے ایکا ایکی کسی پھول سے اُس کی خوشبو اُڑ جاتی ہے۔''(۱)

اگر چہ دونوں نابغۂ روزگار فنکاروں کی ادبی سمتیں الگ الگ تھیں، لیکن غالب کی پہلوداری، نکتہ سنجی، باریک بینی اور مزاج کی رنگارنگی سے منٹو از حد متاثر تھا۔ جملوں کو گنجینۂ معنی بنا دینا اور بحرِ معانی کو کوزۂ فصاحت میں بند کرنے کا فن بھی غالب اور منٹو کے درمیان مشترک قدر ہے۔ غالب کے اشعار میں جو جہانِ معانی پوشیدہ تھا۔ منٹو ان کی اکثر شرح کرتے تھے۔ شاعری سے رغبت نہ ہونے کے باوجود غالب

کے بے شمار اشعار اُنھیں از بر تھے، جن کا استعمال وہ اپنی نثر میں نہایت فنکارانہ انداز میں کیا کرتے تھے۔ غالب کے ہاں جو فلسفیانہ اور مدللانہ انداز موجود ہے۔ انسان کا نفسیاتی تجزیہ اور تحلیلِ نفسی کی جو مثالیں ہیں۔ منٹو کے فن کی بنیاد بھی یہی ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی سوجھ بوجھ اور فکری و فنی ترفع میں بھی غالب سے کسبِ فیض نظر آتا ہے۔

خود پسندی، انانیت، نرگسیت اور جدت وانفرادیت پسندی، منٹو کی شخصیت کا حصہ ہیں اور یہی غالب کے مزاج کے عناصر بھی تھے، جس طرح غالب اجتہاد پسند اور جدت طراز تھا اور نظم ونثر میں اپنے لیے جداگانہ اسلوب اختیار کیا۔ اسی طرح منٹو بھی اپنے اسلوب کے خود معمار ہیں۔ بات کرنے کا بانکپن دہل انداز کہیں مصلحت کوشی یا سمجھوتہ سازی نہیں ہے۔ غالب بھی معترضین میں گھرا رہا لیکن اپنے منفرد رستے اور جداگانہ اسلوب سے پھرا نہیں۔ منٹو بھی غالب کی طرح لفظوں کے چناؤ میں باریک بینی سے کام لیتے ہیں اور چند لفظوں میں گنجینۂ معانی آباد کر دیتے ہیں۔ نئی تراکیب، بامعنی تمثیلیں، منظر کشی کی باریک باریک جزئیات کا بیان، مکالمہ نگاری میں کردار کی جہتیں کچھ یوں کھولتے ہیں کہ پورے کردار کی تحلیلِ نفسی سامنے آجاتی ہے۔

انجم پرویز اپنے مضمون ''منٹو غالب کا پرستار'' میں لکھتے ہیں:

> ''منٹو اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے غالب کی طرح لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں۔ اپنی قوتِ متخیلہ کے رموز اور معنی کے تمام تر امکانات کو اسی طرح ملحوظِ خاطر رکھتے اور پھر وہ الفاظ مصور کے موقلم کا کام کرتے تھے۔ بظاہر منٹو کی تحریر بے حد سادہ ہے مگر افسانے کی ساخت، تشکیل کے اجزا کے علاوہ اشارے کنایے، فقروں کی تکرار اور اسلوبِ نگارش کی ساری خصوصیات اس میں شامل ہوتی ہیں۔ لازماً ممتاز شیریں کو منٹو کے حوالے سے تنقیدی مضامین لکھتے وقت غالب کی شرح جیسی دِقت پیش آتی ہوگی۔'' (۲)

غالب نے اپنی شاعری میں انسانی تجربات واحساسات و جذبات کے اظہار کے لیے رمز و علامت کا پیرایہ اختیار کیا۔ معنی خیز استعاروں اور تشبیہوں کا اِک جہانِ تازہ تعمیر کیا۔ تراکیب و مرکبات وضع کیے۔ رمزیت وایمائیت میں دریا کو کوزے میں بند کیا۔ یوں اندازِ بیاں میں اِک تازگی، ندرت و جدت بھر لی اور کہا ''غالب کا ہے اندازِ بیاں اور''

منٹو نے بھی انسانی نفسیات کی پیچیدہ تہیں کھولیں اور باطنی گتھیاں سلجھائیں۔ جذبات واحساسات کی گہرائیوں کو ناپا اور ان رمز آشنائیوں کے لیے جس زبان کو استعمال کیا ہے۔ وہی منٹو کی ذاتی پہچان بن گئی۔ غالب کو بھی مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے بعض اوقات عرش کی پنہائیوں سے نیچے اُترنا پڑا۔ منٹو بھی باتوں ہی باتوں میں بالکل سیدھے سادے انداز میں بہت کچھ کہہ جاتے ہیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ ایسی حیرتوں سے دونوں فنکار اپنے قاری کو اکثر دوچار کرتے رہتے ہیں اور حقیقت آشنائی بخشتے ہیں۔ معاشرے کے بے ڈھنگے

رویوں پر اور انسانوں کی بے بسی پر غالب بھی زہر خند کرتے ہیں اگر چہ اُن کے اسلوب کی خارجی سطح زیادہ تلخ نہیں ہوتی جب کہ منٹو اپنے پیچیدہ تجربوں اور متنوع موضوعات کی تلخی کو چھپا نہیں پاتے اور اس کا رنگ و آہنگ قاری کو اِک فکری، ذہنی اور جذباتی تلاطم سے دوچار کر دیتا ہے۔ بذلہ سنجی، طنز و مزاح اور زہر خند غالب کے اسلوب کا حصہ ہے۔ منٹو اپنے عہد کے ناروا سلوک پر مضحکہ خیز رویوں پر نشتر زنی کرتے ہیں۔ اسی لیے طنز کا حربہ اُن کی تحریروں میں زیریں لہروں کی طرح جاری و ساری رہتا ہے۔ اس کا آغاز اُن کے پہلے افسانے تماشہ سے ہی ہوتا ہے۔ پہلے مجموعے آتش پارے کے ہر افسانے میں یہ طنز موجود ہے۔ البتہ غالب کے ہاں شوخی و شرارت اور ظریفانہ انداز زیادہ ہے، جب کہ طنز ڈھکا چھپا رہتا ہے اور اِک ادبی طنز و مزاح کی اعلیٰ سطح برقرار رہتی ہے۔ وہ خود کو بھی کبھی ہدفِ ملامت بنا جاتے ہیں لیکن منٹو میں خود پر ہنسنے کا ظرف نہیں ہے البتہ لفظی مزاح، تکرار و تضاد لفظوں کا ہیر پھیر مشترک ہے۔ دونوں کے ہاں حالات کی کج روی اور سنگینی پر زہر خند موجود ہے۔ منٹو ہر بات کھل کر ڈنکے کی چوٹ پر کہہ دیتے ہیں۔ اُن کے مزاح کی آب و تاب بھی اُن کے اسی کھرے اور دوٹوک انداز میں پوشیدہ ہے۔ ان کے ہاں شوخیِ طبع، بے باکی اور بے خوفیِ اظہار کی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اسی لیے منٹو کا طنز گہرا تیکھا اور تلخ و ترش ہوتا ہے۔ اُن کے مزاج کی بے حجابی، بے باکی اُن کے اسلوب کو بھی بے باک اور بلند آہنگ بنا دیتی ہے۔ اسی لیے وہ غلط رویوں اور دوغلے پن کے سامنے خاموش نہیں رہ سکتے تھے، چونکہ وہ کھرا اور سچا فنکار تھا اور شدت سے محسوس کر رہا تھا کہ تمام سیاسی، معاشرتی، مذہبی ادارے، نظریے اور نظام منافقت کا گھن چاٹ رہے ہیں۔ اسی لیے اُن کا بات کرنے کا انداز اور لب و لہجہ بھی سخت، ترش اور بلند آہنگ ہو جاتا ہے لیکن اُن کی بے باکی اور تلخی کو اُن کا متوازن ادبی شعور اور فنکارانہ چابک دستی ادبی معیار سے گرنے نہیں دیتے اور یہیں وہ غالب کے ادبی معیار کے پیرو نظر آتے ہیں۔

منٹو نے غالب سے متعلقہ کئی تحریریں لکھیں اور حوالے دیئے۔ کئی مضامین کے عنوانات کلام غالب سے اخذ کیے۔ اُن کے ہاں غالب کے اشعار کا استعمال بھی عام ہے۔ مشہور تصنیف ''گنجے فرشتے'' کا انتساب ''گنجِ معانی حضرت غالب کے نام'' سے بھی منٹو کی غالب کے ساتھ اُن کی عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔

منٹو نے اپنے ہم عصروں کے ایک دو لائنوں میں چند دلچسپ قلم قتلے اس طرح لکھے ہیں:

''عزیز احمد: تصورِ شیخ۔۔۔ کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے۔

کنھیا لال کپور: دِل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں۔

احمد ندیم قاسمی: نقوش لطیف نقوش۔۔۔ نقش فریادی۔''(۳)

منٹو میرا دوست کے مصنف محمد اسداللہ لکھتے ہیں:

''شاعری کے متعلق منٹو کہتے تھے ''سمجھ میں نہیں آتا (لوگ) کیوں شاعری کرتے

ہیں۔۔۔یار غالب کے بعد تو کسی کو بھی شاعری کرنے کا حق ہی نہیں ہے۔''(۴)

ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''منٹو کے جینیس ہونے میں کسی شک کی گنجائش نہیں ہے۔جینیس کی تخلیقات کا سوتا اس کے لاشعور میں ہی پھوٹتا ہے۔اس کا شعور صرف انھیں الفاظ کا جامہ پہنا دیتا ہے۔ بقول غالب ؎

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

غالب نے غیب کو جس معنی میں استعمال کیا ہے۔اسے ہم لاشعور کا مترادف باور کر سکتے ہیں۔غیب کی آواز نوائے سروش بن کر فنکار کو چوکنا کر دیتی ہے۔اسے قلم بند کرنے کے لیے فنکار شعوری طور پر سرگرمِ عمل ہو جاتا ہے۔''(۵)

غالب اور منٹو چاہے ہم پلہ نہ ہوں مگر اپنے عہد کے دو جینیس تھے۔خود منٹو غالب کو جینیس تسلیم کرتے ہیں اور کسی کو نہیں، دونوں انتہا درجے کے خوددار، دونوں معاشرے کی ناقدری کے شاکی دونوں کو بعد از موت پذیرائی نصیب ہوئی۔

منٹو پر اثر انداز ہونے والی دوسری اہم شخصیت باری علیگ کی تھی، جو اُن دِنوں روزنامہ مساوات کے مدیر تھے، جنھوں نے منٹو کی آوارہ گردی، قمار بازی اور کبوتر بازی جیسے بے کار مشاغل کو چھوڑ کر لکھنے پڑھنے کی طرف اُنھیں راغب کیا۔منٹو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔

''آج کل میں جو کچھ بھی ہوں اس کو بنانے میں سب سے پہلا ہاتھ باری صاحب کا ہے اگر امرتسر میں جیسے جیسے کے ہوٹل میں اُن سے ملاقات نہ ہوتی اور متواتر تین مہینے میں نے ان کی صحبت میں نہ گزارے ہوتے تو یقیناً میں کسی اور ہی رستے پر گامزن ہوتا۔''(۶)

باری علیگ کی صحبت نے ان کے اندر اِک انقلابی رُوح پھونک دی اور وہ روسی مفکرین اور افسانہ نگاروں کی تحریروں کے تراجم کرنے لگے۔انھیں کارل مارکس اور ہیگل کے فلسفوں نے از حد متاثر کیا۔ان نظریات سے منٹو کے سیاسی تصورات کو بنیادیں فراہم ہوئیں جو ان کی ابتدائی تحریروں میں خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہیں۔باری علیگ کے زیر اثر اُنھوں نے اشتراکیت کے مختلف پہلوؤں پر تدبر کیا، گہرے مطالعہ سے منٹو کے شعور میں پختگی اور استحکام آیا۔وہ روسی افسانوں کے تراجم کرنے لگے جو خلق کے پرچوں میں چھپنے لگے جس کی ادارت باری علیگ کرتے تھے، جس کے پہلے پرچے ۱۹۳۴ء میں باری کا مضمون ''ہیگل سے لے کر کارل مارکس تک'' شائع ہوا۔خلق اگرچہ دو ہی پرچوں کے بعد بند ہو گیا لیکن منٹو پر اس کے گہرے

اثرات مرتب ہوئے۔ منٹو کا پہلا طبع زاد افسانہ ''تماشا'' بھی اسی پرچے میں چھپا جو ۱۹۱۹ء کے جلیانوالہ باغ کے واقعہ کے پس منظر میں لکھا گیا تھا۔ باری علیگ انقلابی تھے۔ منٹو کا فطری رجحان بھی انقلابی تھا۔ اُن کی محبت میں یہ رجحان خوب پھلا پھولا۔ اپریل ۱۹۳۴ء میں سعادت حسن منٹو کی شہرت اُس وقت پھیلی جب اُن کے روسی افسانوں کے تراجم کتابی شکل میں باری علیگ کے مقدمے کے ساتھ چھپے، جس کے پیشِ نظر عالمگیر اور ہمایوں جیسے موقر جرائد کے مدیران نے اُنھیں اپنے رسالوں کے روسی اور فرانسیسی ادب نمبر مرتب کرنے کا موقع فراہم کیا۔

منٹو روسی افسانہ نگار گورکی سے بھی متاثر تھے۔ دراصل روس میں جس وقت افسانے کی ابتداء ہوئی وہاں کے سیاسی، تاریخی، سماجی حالات بھی ویسے ہی تھے جیسے منٹو کو ہندوستان میں درپیش تھے۔ منٹو بھی غریب، محنت کش، ظلم واستبداد کے شکار اور غلامی کے شکنجے میں جکڑے ہوئے بے بس عوام کے علمبردار بن گئے، اُن کا ابتدائی مجموعہ آتش پارے اُن کے سیاسی نظریات، اشتراکی تصورات اور باغیانہ خیالات کا مجموعہ ہے۔ اُن کا پہلا افسانہ ''تماشا'' جلیانوالہ باغ تحریکِ آزادی کے شہیدوں کی قربانیوں کو خراجِ تحسین پیش کرتا ہے، جس میں حب الوطنی کے جذبات موجزن ہیں۔ اُن کی ابتدائی تحریروں میں یہی انقلابی، اشتراکی اور باغی اسلوب غالب ہے۔ اسی لیے اُن میں ابتدا بلند آہنگی، شدت اور گہری طنز بھری ہے۔

جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے اس دَور کے افسانے خونی تھوک، انقلاب پسند، ماہی گیر، طاقت کا امتحان، دیوانہ شاعر، گورکی کے افسانے، روسی نمبر (''ہمایوں'' اور ''عالمگیر'') اور بعد ازاں لکھے گئے ترقی پسند افسانے مثلاً نیا قانون، نعرہ، شغل وغیرہ، سب منٹو کے سیاسی نظریے کی آواز ہیں۔ اُن کے مضامین میکسم گورکی، کارل مارکس، سرخ انقلاب وغیرہ منٹو کے سیاسی مؤقف کے مظاہر ہیں، پھر منٹو کا ''کامریڈ'' اور مفکر کے قلمی نام اختیار کرنا بھی اس احساس کو پختہ کرتا ہے کہ وہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اور اشتراکیت کے حق میں تھے۔'' (۷)

اس دَور میں منٹو کی عمر بمشکل بیس اکیس برس ہوگی۔ اُن کے پرجوش لہو میں جذبات کی تمازت تھی۔ انسانوں کا انسانوں پر ظلم و جبر اُنھیں بھڑکاتا ہے، کیونکہ منٹو کے اندر انسان دوستی اور دردمندی رچی بسی تھی۔ وہ اپنے افسانے ''انقلاب پسند'' میں لکھتے ہیں:

> ''عوام کے اخلاق قوانین سے مسخ کیے جاتے ہیں، لوگوں کے زخم جرمانوں سے کریدے جاتے ہیں۔ ٹیکسوں کے ذریعے دامنِ غربت کترا جاتا ہے۔ تباہ شدہ ذہنیت جہالت کی تاریکی سیاہ بنا دیتی ہے۔ ہر طرف حالتِ نزع کے سانس کی لرزاں

آوازیں ہیں۔عریانی، گناہ اور فریب ہے، مگر دعویٰ یہ ہے کہ عوام امن کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔کیا اس کے یہ معانی نہیں ہیں کہ ہماری آنکھوں پر سیاہ پٹیاں باندھی جا رہی ہیں کہ ہمارے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ اُتارا جا رہا ہے۔ ہمارے جسم مصائب کے کوڑے سے بے حس بنائے جا رہے ہیں کہ ہم دیکھ نہ سکیں، نہ سن سکیں اور نہ محسوس کر سکیں۔''(۸)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا کہ انقلابی خیالات اور حکمرانوں اور استحصالی قوتوں کے خلاف شدید نفرت منٹو کی ابتدائی تحریروں میں بڑی واضح ہے۔وہ عوام کی بے بسی اور اُن پر روا رکھے گئے سلوک پر جلتے کڑھتے ہیں اور ان ظالمانہ رویوں کو تبدیل کرنا چاہتے ہیں۔اس دَور میں منٹو پر اشتراکیت کا اثر نمایاں ہے۔ان کے ان آدرشوں نے اُن کے اندر اِک اضطراب اور احتجاج پیدا کر دیا تھا۔اسی لیے اُن کے ابتدائی افسانوں میں اُن کا اسلوب احتجاجی اور اضطرابی ہے اُن کا اندازِ بیان، واعظانہ اور خطیبانہ ہے، جس میں فنی نزاکتوں کا خیال زیادہ نہیں رہتا۔اُن کی اِن ابتدائی تحریروں میں بلند آہنگی، تیز روی اور اشتراکیت یا مقصد کا کھلا پرچار ہے۔اِس دَور میں فن پر مقاصد حاوی ہیں۔نظم و ضبط اور ٹھہراؤ کی کمی ہے۔کسی واعظ کی طرح گھن گرج زیادہ ہے لیکن بعد ازاں اُن کے لہجے میں ٹھہراؤ اور نظم و ضبط آتا چلا گیا۔دردمندی اِک فنی پختگی میں ڈھل کر اسلوب کو اِک روانی اور بہاؤ بخش گئی جو اِک آنچ اور حدت تو پیدا کرتی ہے مگر پروپیگنڈہ ہرگز نہیں ہے یعنی اشتراکی اثرات کے غلبے سے منٹو کا اپنا منفرد اسلوب اُبھر آیا ہے۔منٹو نے ابتداء میں ہی اعلیٰ عالمی فن پاروں سے آگاہی حاصل کی۔ان شہرۂ آفاق مصنّفین کی شاہکار تحریروں سے اُنھوں نے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کے اسرار و رموز سیکھے۔منٹو نے اپنے ادبی گرو باری علیگ کی راہنمائی میں سب سے پہلے مشہور فرانسیسی ناول نگار وکٹر ہیوگو کے ناول ''دی لاسٹ ڈیز آف دی کنڈمڈ'' کا ترجمہ کیا، جس کا عنوان ''اسیر کی سرگزشت'' رکھا گیا، اُنھوں نے ہمایوں کا روسی نمبر بھی مرتب کیا اور متعدد روسی اور فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی پیش کیے۔اس لیے ان افسانوں کے اثرات اُن پر نمایاں ہیں جب حقائق کا بیان کرتے ہیں تو من وعن تصویریں کھینچ کر رکھ دیتے ہیں اور حقیقت کی سفاکی کو بڑی جرأت سے بیان کرتے ہیں۔تب ان کا قلم فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کی انتہا کو چھو جاتا ہے۔مثلاً ''ہتک'' میں سوگندی کی نفسیات میں برپا ہونے والی تبدیلی اور کردار کا بھونچال ایسے حقیقی انداز میں بیان ہوتا ہے کہ اُس کے چند مکالمے اُس کی شخصیت کی تذلیل اور اُس کی کچلی ہوئی رُوح کو تڑپتا پھڑکتا ہوا ہمارے سامنے لے آتے ہیں۔اپنے پرانے عاشق پر جب وہ اپنی ''ہتک'' کا بدلہ اُتارتی ہے تو منٹو کا موقلم چند جملوں میں اُس کے قلب و ذہن کے الاؤ کو صفحۂ قرطاس پر پھڑکتا ہوا دِکھا دیتا ہے۔ٹوبہ ٹیک سنگھ کا اسلوب بھی خوف ناک رائلٹی میں ڈوبا ہوا ہے۔چونکہ یہ افسانہ اُن کے تیسرے اور آخری دَور کی یادگار ہے۔اس لیے فن اور اسلوب ربط و ضبط اور تعمیر و تشکیل کے حسن کو پا چکا ہے۔

اس افسانے کی تکنیک طنزیہ ہے، جو اک Realistic اسٹائل ہے۔ پاگلوں کے مکالمے مکمل طور پر معاشرتی طنز ہیں۔ یہ تبصرے تلخ حقائق کے منطقی نتائج ہیں۔ منٹو حقیقت پسند ہے اور حقیقت کے بیان میں بڑا بے باک اور جی دار کسی کا بھی ملمع چاک کرتے ہوئے وہ ذرا نہیں خوف کھاتا، اور یہی بے خوفی اُس کے اسلوب کی خوبی ہے۔

ان کی ابتدائی تحریروں پر روسی ادب کے اثرات بھی نمایاں ہیں مثلاً شغل، نعرہ، نیا قانون وغیرہ۔ شغل تو گورکی کے چھبیس مرد اور ایک لڑکی سے ماخوذ ہے۔ منٹو کا اسلوب موپساں کے زیادہ قریب ہے۔ موپساں کا براہِ راست، دو ٹوک اور تند و تیز لہجہ منٹو کے ہاں موجود ہے۔ بُرے کرداروں اور برائی کا وحشیانہ چہرہ اُن کے اظہار کو انتہائی ترش اور سفاکانہ بنا دیتا ہے۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''موپاساں براہ راست بات کہنے کا عادی ہے۔ صاف، سیدھے، تیز و تند انداز میں، موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکرے کاٹ لیے جائیں۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر کہیں دور سے ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا یوں ہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم، سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انھیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچڑ گیا ہو۔ موپساں کے افسانوں میں تیز بھڑکیلے جذبے ہیں، عمل ہے تیزی ہے، آگ ہے۔۔۔ موپساں کے پاس جسم ہے۔ چیخوف کے پاس رُوح یعنی موپاساں کے ہاں وہ فطری ہیجانی جذبات اور Passions ہیں، جن کا تعلق جسم سے ہے اور چیخوف کے ہاں انسانی رُوح کی ٹیسیں موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے۔ چیخوف کے ہاں یہ ایک روش سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ موپاساں نے گاڑھے رنگوں کی مصوری کی چیخوف کے رنگ ہلکے نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ Subtilty چیخوف کے فن کا کمال ہے۔''(۹)

اس طویل اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ منٹو کا اسلوب موپساں سے متاثر ہے یا پھر دو بڑے فنکار یکساں فنی و فکری اسلوب رکھتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب کا رنگ بھی گاڑھا اور شوخ ہے۔ اس کے کرداروں کے دھڑکتے ہوئے دِل اور تڑپتے ہوئے جسم لفظوں کے بطن سے جھانکتے ہیں۔ اس کے مظلوم و محکوم کرداروں کی دلدوز چیخیں اور معتوب کرداروں کے مکروہ نعرے طبیعت کو کیسا ہی مکدر کریں لیکن سماعت کو جھنجھوڑے بنا نہیں رہ سکتے کہ جن لفظوں میں یہ چیخیں اور نعرے پروئے گئے ہیں۔ وہ بڑے بلند آہنگ اور کٹیلے ہیں۔ اُن کا

اسلوب خارجیت اور معروضیت کی سمت مائل ہے، جس میں جسمانی لپک، بھیڑ بھاڑ کی نفسیات، ظاہری مراسم اور رشتے، غرض زندگی اپنی تمام تر حقیقتوں اور سچائیوں کے ساتھ فنکارانہ ساخت میں ڈھلتی ہے۔ منٹو کے اسلوب کا یہی کمال ہے کہ وہ جو کہتے ہیں۔ حق اور سچ کہتے ہیں۔ کہیں لگی لپٹی رکھے بغیر کہتے ہیں۔ چاہے وہ کہنا کتنا ہی ترش ہو۔ دوسروں کا ردِ عمل کیسا ہی شدید آئے اور اُن پر خود کیسا ہی عذاب نازل کر جائے۔ اُن کا خلوص اور کمٹ منٹ فن سے ہے جس کا اظہار یہ اُن کا یہی دوٹوک اور سچا اسلوب ہے جو موپاساں کا بھی خاصا ہے۔ ممتاز شیریں کا خیال ہے:

''موپاساں کو تو پہچاننے میں ہمیں چنداں دِقت نہ ہوگی کیونکہ بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے۔''(۱۰)

دراصل جب زندگی اپنی پوری حقیقتوں اور توانائیوں کے ساتھ منٹو کے افسانوں میں ڈھلتی ہے تو یہ سانچے بڑے ہی فطری، واضح اور اپنی تمام تر اچھائیوں اور برائیوں کے مرقع معلوم ہوتے ہیں۔ اس عکاسی کے لیے اختیار کیا گیا طرزِ اظہار، چنے گئے الفاظ، ڈھالے گئے جملے، بولے گئے مکالمے، بیان کیے گئے مناظر اور تشکیل دیئے گئے کردار اسی سچائی اور خلوص کے مرقعے ہیں جو منٹو کے فن کی اساس ہے۔ اس حد تک سچے اور کھرے کہ خود منٹو کی اپنی زندگی کے پرت اس میں کھلتے ہیں۔ تبھی تو اُن کا اسلوب بعض اوقات آپ بیتی سی بن جاتا ہے۔ منٹو نے صیغۂ واحد متکلم میں بہت سی کہانیاں کہی ہیں۔ جہاں وہ خود اپنے نام کے ساتھ کہانی میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اُن کے ہاں مکالماتی تکنیک عام ہے۔ کبھی دو کردار باتوں ہی باتوں میں کہانی آگے بڑھاتے ہیں۔ کبھی ایک کردار کہانی کہتا ہے، دوسرا سنتا ہے اور اپنی رائے اور تبصرے بھی شامل کرتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً ان کا پہلا افسانہ تماشا کا ہیرو چھ سالہ بچہ خالد ہے منٹو ۱۹۱۹ء میں خود چھ سات برس کے تھے۔ جلیانوالہ باغ کے واقعے کے پس منظر میں بچے کے جذبات واحساسات گویا منٹو کے اپنے بچپن کے ہیں، آتش پارے کی پہلی کہانی ''خونی تھوک'' کا ہیرو منٹو کی ہی طرح انسان دوست اور اشتراکی خیالات رکھتا ہے۔ منٹو کی طرح وہ ایف۔ اے میں فیل ہو چکا ہے والد فوت ہو چکا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں جگہ جگہ اُن کی ذات کے حوالے موجود ہیں۔ گویا منٹو کے اسلوب میں اِک تحلیلِ نفسی کی رو چلتی ہے۔ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی لکھتے ہیں:

''منٹو کے ہاں لاشعوری سطح پر اپنے والد کے خلاف نفرت جب تخلیقی ڈھب اختیار کرتی ہے تو حکومتوں، اجارہ داری، غاصبوں سے انتقام لیتی نظر آتی ہے۔ منٹو کے ہاں ترش تخلیقی رویہ ظاہر کرتا ہے کہ منٹو لاشعوری سطح پر خود کو والد کا حریف سمجھتا رہا اور یہ حریفانہ تصورات، دراصل اُس کے اندر دبی ہوئی اُسی نفرت کا اظہار تھے جو اس کے لاشعور میں اپنے والد کے خلاف دبی پڑی تھی۔''(۱۱)

منٹو کے افسانوں میں تحلیلِ نفسی کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً نیا قانون کی اگر چہ تعبیر کچھ اور ہے لیکن منگو کوچوان کی گوروں کے خلاف دبی ہوئی نفرت خود منٹو کی نفرت ہے جو وہ اپنے والد سے لاشعور میں کہیں چھپی رکھتے تھے۔ دُھواں میں جنسی احساسات سے لاشعوری طور پر متعارف ہونے والے لڑکے کی نفسیات کی جو توضیع ہے۔ اس میں مصنف کے احساسات جھلکتے ہیں ''مس ٹین والا'' میں ایک ہم جنس پرست سے وابستہ منٹو کا بچپن کا خوف ہے جو بلے کی آنکھوں کے خوف کی علامت بنتا ہے۔ یوں پورا افسانہ تحلیلِ نفسی کی رُوداد بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی لکھتے ہیں:

''ریڈی پس اُلجھاؤ سے وابستہ چند نازک جزئیات کا تخلیقی انعکاس بھی منٹو کے ہاں یوں نظر آتا ہے کہ منٹو کی گرہ بستہ نفسیاتی مسائل اس کے افسانوں میں کشادہ کاری کرتے ہیں۔ خوفِ خواجگی Fear of Castration کئی صورتوں میں منٹو کے افسانوں میں دِکھائی دیتا ہے:

ایک آدھ مثال ملاحظہ فرمایئے:

''اس کی ذلت ہوئی۔۔۔اُس کی ناک کٹ گئی۔۔۔اُس کا سب کچھ لٹ گیا، چلو بھئی چھٹی ہوئی۔۔۔وہ کمینہ۔۔۔رذیل تھا۔۔۔کتا تھا۔''

''وہ جب سکول روانہ ہوا تو اس نے راستے میں ایک قصائی دیکھا جس کے سر پر ایک بہت بڑا ٹوکرا تھا۔ اس میں دو تازہ ذبح کیے ہوئے بکرے تھے۔ کھالیں اُتری ہوئی تھیں۔''

''ناک کٹ گئی اور تازہ ذبح کیے ہوئے بکرے، وہ لاشعوری علامتیں کہ جو خوفِ خواجگی کو ظاہر کر رہی ہیں۔''(۱۲)

منٹو کے افسانوں کی تکنیک میں اُن کی ذات کا بار بار اظہار یہ تحلیلِ نفسی کا موضوع ہی بنتا ہے۔ یہ اظہار اُن کے موضوعات کے انتخاب میں بھی موجود ہے۔ اُن افسانوں کے مرکزی خیال کی تلخی و ترشی میں بھی اور افسانہ کہنے کے انداز میں بھی یعنی تکنیک اور اسلوب میں بھی موجود ہے، جس طرح بچپن کے تلخ تجربات، واقعات، فن کار کی تخلیق میں چل کر نت نئی صورتوں میں جلوہ گر ہوتے رہتے ہیں۔ منٹو کے ہاں ان کے اظہار کی کئی صورتیں بکھرتی ہیں، تاہم تخلیقی عمل سے گزرتے ہوئے فنکار کو قطعاً احساس نہیں ہوتا کہ وہ اپنی تخلیق کی صورت میں لاشعور کے دریچے دوسروں کے لیے وا کرتا چلا جارہا ہے۔

منٹو کے افسانوں میں معاشرہ جیسا ہے ویسا ہی نفسیاتی رویہ بھی سامنے آتا ہے، کردار جیسے کہ وہ ہیں اُن کی نفسیاتی باریکیاں اُن کے عمل اور ردِ عمل سے ظاہر ہوتی ہیں جس طرح کہ سوگندھی کا ردِ عمل، اُس کی عزتِ نفس کس طرح جھنجھوڑ دی جاتی ہے اگر چہ وہ طوائف ہے جس کی عزتِ نفس پہلے روز ہی ماردی جاتی ہے لیکن

بحیثیت عورت وہ اُس تذلیل کو برداشت نہیں کر پاتی اور اپنے پرانے عاشق کے مقابلے میں خارش زدہ ' کتے کو ترجیح دیتی ہے۔ یہ انتقام اُس کی شخصیت کی کئی نفسیاتی گرہیں کھول دیتا ہے۔ افسانہ کھول دو میں بھی نفسیاتی توجیح ہے، جب باپ بیٹی کو دیکھتا ہے تو وہ یہ نہیں سوچتا کہ وہ کس حالت میں اُس کے سامنے پڑی ہے بلکہ وہ اس پر خوش ہے کہ اُس کی بیٹی زندہ تو ہے۔

منٹو کی نفسیات سے آگاہی اور کرداروں کا گہرا وژن اُن کے اسلوب میں علامت کا پیرایہ لے آتا ہے۔ بڑا موضوع اور فکر سطحی اور یک رُخے نہیں ہوا کرتے۔ اُس کے پرت کھلتے ہیں اور کئی دیکھے اَن دیکھے دریچے وا ہو جاتے ہیں۔ یہ گہرائی اور وسعت لفظ کی علامتی ساخت کی محتاج ہوا کرتی ہے۔ اسی لیے اُن کے بہترین افسانوں میں علامتی اسلوب موجود ہے۔

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''تقسیم ہند سے پہلے اور بعد میں علامت کے غیر منظم استعمال کی ایک اور بڑی مثال سعادت حسن منٹو ہے۔ وہ لفظ کی وسعت، گہرائی اور رفعت سے کماحقہ آگاہ تھے، انھوں نے لفظ کو نئے مفہوم ہی نہیں دیے بلکہ اسے قدر و قیمت کے کئی نئے اُفق بھی عطا کیے ہیں۔ شاید وہ اُردو افسانے کے واحد لکھاری ہیں، جنھوں نے لفظ سے پورا پورا کام لیا ہے۔ منٹو کا رویہ بنیادی طور پر علامتی ہے (کہ ہر بڑا فنکار کئی پرتوں میں تخلیق کرتا ہے) وہ لفظ میں معنویت کی کئی سطحیں اُبھارنے میں کامیاب رہے ہیں۔

اوّل: وہ لفظ سے اس کے وضعی معنی کا تقاضا کرتے ہیں، یہاں ان کی کہانی ایک ظاہری سطح یعنی غیر علامتی انداز سامنے آتا ہے۔

دوم: وہ لفظوں سے تصویریں بناتے ہیں، یہاں ان کی پیکر تراشی (Imagry) کی صلاحیت خود کو منواتی ہے اور مفہوم وضعی معنی سے اُوپر اُٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

سوم: وہ لفظ کو لغت کی تنگناؤں سے باہر نکال لیتے ہیں اور اسے غیر وضعی معنی کے جہان تازہ سے روشناس کراتے ہیں، یہاں لفظ کی ماہیت بدل جاتی ہے اور اس کا معنوی ہدف گہرائی اور پھیلاؤ اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ اس تیسری صورت میں کہانی پر ایک گہرا علامتی رنگ ظاہر ہونے لگتا ہے۔''(۱۳)

منٹو کا دور محکومیت و سامراجیت کا دور تھا۔ بات کرنے پہ زبان کٹتی تھی۔ اُنھوں نے فن کی گہرائیوں اور پنہائیوں کو علامت و رمزیت میں سمو دیا۔ اُنھوں نے علامتی کردار وضع کیے خصوصاً طوائف کا کردار جس میں بے انتہا معنویت اور تہ داری ہے۔ معاشی بدحالی عزتِ نفس کا سودا کر لیتی ہے۔ عورت کے استحصال کی کوئی حد نہیں۔ نیا قانون میں کوچوان کا کردار مظلوم و محکوم عوام کی بے بسی اور اضطراب کی بڑی کامیاب علامت

ہے۔ اُس کے مکالمے پورے تناظر کی علامت بن جاتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، معاشرے کے تضادات، بگاڑ و انتشار اور بے ڈھنگے پن کی علامت بنتا ہے۔ پھندنے تو مکمل طور پر علامت نگاری کی اِک کامیاب مثال ہے۔ موذیل میں شر کے اندر خیر اور خوب صورتی میں سے بدصورتی تراشنے کی اِک بڑی خوبصورت علامت ہے۔ اُن کا اسلوبیاتی ڈھانچہ ان علامتوں کے لیے موزوں الفاظ، استعارے، تشبیہیں، کنائے اور اشارے ساخت کرتا ہے۔

منٹو کے ہاں آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رو کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ مثلاً نیا قانون میں منگو کا رویہ جو عدم مساوات اور سفید فاموں کی چیرہ دستیوں کا شکار ہو کر اپنے ہی اندر اِک نفرت اور غصے کی فصل کی آبیاری کرتا رہتا ہے اور اپریل کی پہلی تاریخ کا انتظار کرتا ہے کہ اُس خاص دِن دُنیا بدل جائے گی اور اُس کی بے حرمتی حرمت بن جائے گی۔ غلامی آزادی میں تبدیل ہو جائے گی وہ گوروں کے استحصال کو دیکھتے ہوئے خود کو یقین دِلاتا ہے اور خودکلامی کرتا ہے کہ ان کا دَور اب گزر چکا ہے۔ وہ زہر خند بھی کرتا ہے اور استحصالی قوتوں پر من ہی من میں یا زیرِلب تبصرے بھی کرتا ہے۔ اُن کے منفی کردار پر تلملاتا رہتا ہے۔ غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل، نیا قانون جن کے لیے کھولتا ہوا پانی ثابت ہوگا۔

وہ اندر ہی اندر شعور کی رو میں بہتا ہوا آنے والی جنت کے خوابوں میں مست ہے کہ یکم اپریل آ جاتی ہے اور منگو اُس انگریز کو خوب پیٹتا ہے جس نے پار سال اُسے بلاوجہ مارا تھا، پولیس جب منگو کو حوالات میں بند کر دیتی ہے تو وہ نیا قانون نیا قانون چیختا رہ جاتا ہے اور پولیس والے کہتے ہیں:

''نیا قانون نیا قانون کیا بک رہے ہو۔ قانون وہی ہے پرانا۔'' (۱۴)

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''چنانچہ کہانی کا منطقی انجام نفسی ماہیت کے ادراک پر منتج ہوتا اور یہیں پہنچ کر کردار اور ماحول علامتوں کا رُوپ اختیار کر لیتے ہیں اور منٹو ایک آفاقی علامت تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔'' (۱۵)

پھندنے ایک مکمل علامتی کہانی ہے، جس کا سارا تاروپود علامت سے بنا گیا ہے۔ اس میں منٹو کا اسلوب مکمل رمزیت اور اشاریت سے مملو ہے۔ اس کی علامتیں اور استعارے بڑے معنی خیز ہیں۔

شخصیات، فلسفوں، رجحانات اور نظریات سے منٹو متاثر ضرور ہوا لیکن اُس کا ذاتی اور انفرادی رنگ سب پر غالب رہا۔ اسی لیے تو منٹو کو کبھی حقیقت نگار کہا گیا تو کبھی رومانیت پسند، کبھی ترقی پسندوں نے اُسے اپنا نمائندہ قرار دیا تو کبھی رجعت پسند کہہ کے اپنی منڈلی میں سے نکال باہر کیا کیونکہ منٹو کہیں بھی اور کسی کے بھی پیچھے چلنے والا نہ تھا۔ وہ ہر پھول کو سونگھتا ضرور ہے لیکن خوشبو اپنے ہی فارمولے کے مطابق کشید کرتا ہے اور یہی اُس کا انفرادی رنگ ہے، جس میں اُس کی ذاتی شخصیت مزاج، خاندانی اور تعلیمی پس منظر، اور خارجی و

عمرانی حالات کے متعلق اُس کا ذاتی نقطۂ نظر شامل ہے۔ وہ خود کہتا ہے:

''ہاں! تو عرض کر رہا تھا کہ حالات بہت مختلف ہیں۔ حالات کا یہ اختلاف ہی ادب میں مختلف رنگ پیدا کرتا ہے۔۔۔ اس عہد (پچھلا عہد) کا قصہ نویس جنوں اور پریوں کی داستانیں لکھ کر نام پیدا کرتا تھا۔ آج کا افسانہ نگار ان مردوں اور عورتوں کی کہانیاں لکھتا ہے جو جنوں اور پریوں سے کہیں زیادہ دلچسپ ہیں۔ اُس دَور کا ادیب مطمئن انسان تھا۔ آج کا ادیب ایک غیر مطمئن انسان ہے۔ اپنے ماحول، اپنے نظام، اپنی معاشرت، اپنے ادب حتیٰ کہ اپنے آپ سے غیر مطمئن انسان ہے۔ اس کی اس بے اطمینانی کو لوگوں نے غلط نام دے رکھے ہیں۔ کوئی اسے ترقی پسند کہتا ہے۔ کوئی فحش نگاری اور کوئی مزدور پرستی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان ادیبوں کے اعصاب پر عورت سوار ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہبوطِ آدم سے لے کر اب تک ان ادیبوں کے اعصاب پر عورت سوار رہی ہے اور کیوں نہ رہے۔ مرد کے اعصاب پر کیا ہاتھی گھوڑوں کو سوار ہونا چاہیے، جب کبوتر کبوتریوں کو دیکھ کر گنگتے ہیں، تو مرد عورتوں کو دیکھ کر ایک غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں؟ عورتیں کبوتریوں سے کہیں زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر خیز ہیں۔۔۔ کیا میں جھوٹ کہتا ہوں؟'' (۱۶)

اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں:

''میں عرض کر رہا ہوں کہ زمانے کی کروٹوں کے ساتھ ادب بھی کروٹیں بدلتا رہتا ہے۔۔۔ آج اُس نے جو کروٹ بدلی ہے۔ اس کے خلاف اخباروں میں مضمون لکھنا یا جلسوں میں زہر اُگلنا بالکل بے کار ہے۔ وہ لوگ جو ادبِ جدید کا، ترقی پسند ادب کا، فحش ادب کا، جو کچھ بھی یہ ہے خاتمہ کر دینا چاہتے ہیں تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان حالات کا خاتمہ کیا جائے جو اس ادب کا محرک ہیں۔'' (۱۷)

ان طویل اقتباسات سے منٹو کا ادبی رویہ فلسفہ اور معاشرتی نقطۂ نظر سامنے آتا ہے یہ کہ منٹو ادب کو معاشرے سے الگ کوئی چیز نہیں سمجھتا بلکہ اُس میں تبدیلی کے عمل کو معاشرتی تبدیلیوں سے منطبق خیال کرتا ہے اور ادب پھر وہی پرانی بات کہ ٹھہرا ہوا پانی نہیں ہے۔ بدلتے حالات و واقعات اس کے بہاؤ اور روانی کے رُخ متعین کرتے چلے جاتے ہیں اور اسی مناسبت سے اس کے اظہار کے سانچے از خود وضع ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اس عالمگیر حقیقت کے پیشِ نظر خود منٹو کا فن بھی بدلتے حالات و واقعات کی زد پر رہا ہے اور اُس کے اسلوب نے حالات کی تبدیلی کے ساتھ مختلف کروٹیں لی ہیں۔ البتہ منٹو کے اپنے افکار آدرش اور سوچ سب پر حاوی ہے اور وہ کسی مسلک، مذہبی نظریے یا سیاسی منشور کا ہرگز پابند نہیں ہے۔ وہ کسی خارجی

کلیے، قاعدہ کا پابند ہو کر نہیں لکھتے، رد اور انکار اُن کی فطرت ہے۔ ہاں اپنی فطرت کی مناسبت سے وہ کچھ اثرات ضرور قبول کرتے ہیں۔ اسی لیے ڈاکٹر انور احمد لکھتے ہیں:

''بعض ترقی پسندوں نے منٹو کو اپنے رجسٹروں سے خارج کر کے اپنے آپ کو ہی بے پناہ نقصان پہنچایا۔ منٹو ہر مسلمہ ترقی پسند افسانہ نگار سے کہیں ترقی پسند تھا۔ اس نے خود کہا تھا۔ سعادت حسن منٹو انسان ہے اور ہر انسان کو ترقی پسند ہونا چاہیے۔ مگر یزید کے جیب کفن میں منٹو نے کھل کر رجسٹرڈ ترقی پسندوں سے اپنے اختلاف اور بے زاری کا اظہار کیا ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ منٹو جب مقتدر طبقات کی منشا اور ارادے کو اپنے تخلیقی شعور کا چوکیدار نہیں مانتا تو کیسے ممکن تھا کہ وہ ترقی پسند مصنفین کی قیادت کی مصلحتوں کو اپنا تخلیقی منشور مان لیتا۔''(۱۸)

ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے ایک مضمون'' کیا آج منٹو کی ضرورت ہے'' میں لکھا ہے:

''آج کا افسانہ نگار عہدِ غلامی کے افسانہ نگار سے زیادہ خوف زدہ نظر آتا ہے۔ وہ جماعتِ اسلامی سے لے کر ناقدین بلکہ تبصرہ نگاروں تک سے سہا رہتا ہے۔ چنانچہ آج کے افسانہ نگار کو مہمیز کرنے کے لیے ایک منٹو کی ضرورت ہے۔''(۱۹)

ان نفسیاتی و سیاسی رجحانات سے متاثر ہونے کے علاوہ منٹو پر تحریکِ پاکستان اور پھر فسادات کے پس منظر کے اثرات بھی بڑے گہرے ہیں، جن کا تفصیلی جائزہ اُن کے اسلوب کے تیسرے ارتقائی دور میں لیا جائے گا۔ مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے اپنے فکر و فن کی تشکیل میں مختلف رجحانات، تحریکات اور اشخاص سے اُس قدر اثرات قبول کیے جس قدر اُن کی انفرادیت اور انانیت پسند طبیعت اجازت دیتی تھی۔

منٹو کی افسانہ نگاری کے اسلوب کا عہد بہ عہد ارتقاء

مختلف رجحانات، تحریکات اور شخصیات کے اثرات کی روشنی میں جب ہم منٹو کے افسانوں کا اسلوبیاتی جائزہ لیتے ہیں تو ان کے اسلوب کے ارتقاء کے تین بنیادی ادوار بنتے ہیں۔

پہلا دَور

اِس دَور میں اُن کے ابتدائی مشق کے افسانے شامل ہیں جو اُن کے پہلے مجموعے آتش پارے کے نام سے جنوری ۱۹۳۶ء میں چھپے۔ یہ ابتدائی افسانے ۱۹۳۴ء، اور ۱۹۳۵ء میں لکھے اور وہ ''خلق''؛ ''ساقی'' اور ''علی گڑھ میگزین'' میں چھپے ان کو منٹو نے اپنے امرتسر، لاہور اور علی گڑھ کے قیام کے دوران لکھا۔ یہ آٹھ افسانوں پر مشتمل ہے جن میں سے سات افسانے طبع زاد ہیں جب کہ آٹھواں افسانہ وکٹر ہیوگو کی ایک نظم کے تاثرات پر مبنی ہے۔

یہ وہ دَور ہے جب منٹو باری علیگ کے زیر اثر سوشلزم و کمیونزم کے فلسفوں سے روشناس ہو رہے تھے اور روسی و فرانسیسی تخلیقات سے متاثر تھے۔ نیز ہندوستان کے غلام معاشرے کے جبر و استبداد کی تصویریں اُن کے نوجوان خون کو گرما رہی تھیں۔ ایک وقتی ہیجان جوش اور جذبات کا دور تھا، پھر بھی ان کہانیوں میں منٹو کے فن کے ابتدائی نقوش ضرور منعکس ہیں۔ پریم چند کی حقیقت پسندی کی روایت کے باوجود ان افسانوں میں منٹو کی اپنی انفرادیت اور جدتِ اظہار موجود ہے۔ اُن کے اسلوب کی ڈرامائیت کے ابتدائی عناصر یہاں بھی ہیں۔ مثلاً ان کے پہلے طبع زاد افسانے ''تماشا'' میں جہازوں کی گڑگڑاہٹ، گولیوں کی تڑتڑاہٹ، ہجوم کے نعرے، فضاؤں میں سرخ آندھیوں کا چلنا اور کتوں کا بھونکنا اور پھر خون میں لت پت نوجوان کی لاش وغیرہ، سب صوتی و ڈرامائی تاثرات ہیں۔ ماحول کی جزئیات موضوع کی سنگینی کو واضح کر رہی ہیں۔ منٹو کا اسلوب سادہ اور برجستہ ہے۔ تکنیک بیانیہ ہے۔ فن کی وہ باریکیاں یہاں نظر نہیں آتیں جو بعد میں اُن کے افسانوں کا خاصا بنیں، لیکن موضوع اور اسلوب میں کہیں 'بعد نہیں ہے۔ منٹو نے ان ابتدائی دَور کے افسانوں میں ہی موضوع کے حسبِ حال و حسبِ منشا اسلوب اختیار کرنے کا گر سیکھ لیا تھا، یہ چاہے غیر ملکی افسانوں کے گہرے مطالعہ کا نتیجہ تھا یا منٹو کی اپنی بے پناہ ذہانت کا ثمر، اُس دَور میں جذباتیت و رومانویت اُن کے

اسلوب پر حاوی ہے، جو شاید اُن کی نوعمری کی بے چینی اور غم وغصہ کا نتیجہ تھا۔ اُنھوں نے اپنے پہلے افسانے تماشا کو باری علیگ کے پرچے خلق میں فرضی نام سے شائع کروایا کہ اُن کا خیال تھا کہ اس میں فنی خوبیاں ناپید ہیں۔ اس میں فنی خوبیاں اعلیٰ درجے کی بھلے نہ ہوں، لیکن علامات، تشبیہات، افسانے کی مجموعی فضا اور ماحول کا بیان خوب ہے۔ آغاز چونکا دینے والا اور انجام رُلا دینے والا ہے۔ یہ بیانیہ اسلوب کی حامل تاریخی پس منظر والی کہانی منٹو کے فن کے اعتبار سے بڑی اہم ہے۔ اس مجموعے میں شامل دیگر افسانوں میں ''خونی تھوک''، ''دیوانہ شاعر''، ''انقلاب پسند''، ''تحلیل نفسی'' کی مثالیں ہیں، جن میں منٹو کی اپنی شخصیت وفطرت کی کئی گرہیں کھلتی ہیں اور آپ بیتی کا اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ ان سارے افسانوں میں ان کے انقلابی خیالات، معاشرتی عدم مساوات پر اُن کا غم وغصہ، اُن کے لہجے میں ایک تیزی اور کاٹ بھر دیتا ہے۔ جزئیات نگاری، منظر کشی میں اِک ٹھہراؤ اور تناسب ہے، البتہ مکالمہ نگاری میں افسانہ نگار اپنے آدرشوں کو بیان کرنے کے لیے بے چین نظر آتا ہے، جب وہ اپنے افکار کا کھلا اظہار کرتا ہے تو کہانی میکانکی سی ہو جاتی ہے۔ اُن کے اسلوب کی خاصیت چونکا دینا، دھچکا لگانا اور حیران کر ڈالنا یہاں مفقود ہیں۔ کہانی بالکل سیدھے سادے سبھاؤ سے چلتی ہے۔ تجسس، ڈرامائیت، غیر متوقع انجام کی تکنیک ابھی خام ہے۔ مکالموں کی جگہ لمبے لمبے بیانیے اور تقریریں ہیں۔ جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> ''ان افسانوں میں جو ایک مبتدی کی کاوشیں ہیں۔ اس پختہ کاری کی تلاش کرنا جو منٹو میں بعد میں آئی سعی لا حاصل ہے، بہر حال اُن ناپختہ افسانوں کے آئینے میں بھی ہم منٹو کے فن کی مبہم سی، مدہم سی جھلک دیکھ سکتے ہیں۔ ان افسانوں میں بھی دو ایک جگہ اُنھوں نے پلاٹ کی بندش کے بارے میں احتیاط برتی ہے۔ آغاز، وسط اور انجام کے التزام کو ملحوظ رکھا ہے۔ افسانوں کی ابتداء کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے کہیں کردار سے واقفیت کرائی ہے۔ کہیں آنے والے واقعات کے لیے موزوں فضا پیدا کی ہے۔ کہیں موضوع سے تعارف کرایا ہے غرضیکہ تمہید سے عام طور پر کارگر کام لیا گیا ہے۔۔۔ ان ابتدائی افسانوں میں بھی اُنھوں نے انجام پر خاص توجہ اور انہماک سے کام کیا ہے اور اسے زیادہ سے زیادہ مؤثر بنایا ہے یا بنانے کی کوشش کی ہے، کہیں کہیں افسانوں کو وحدتِ تاثر کا حامل بنانے کی واضح طور پر کوشش کی گئی ہے۔۔۔ لیکن منظر نگاری اور جزئیات نگاری میں ناپختہ کاری نمایاں ہے۔ ان میں وہ بات پیدا نہیں ہوئی جو منٹو کے فن کا طرۂ امتیاز ہے۔۔۔ کہ بہت سی چیزیں آتے آتے ہی آتی ہیں۔''(۲۰)

جگدیش چندر ودھاون کی رائے درست ہے کہ بیس اکیس برس کے لڑکے سے یہ توقع رکھنا ہی بے سود ہے کہ وہ فن کے گہرے رموز سے آگاہ ہو اور اُن کو اپنے فن میں تناسب کے ساتھ برت بھی دے۔ البتہ یہ

ضرور ہے کہ اُن کا افسانہ جن فنی بلندیوں پر آج کھڑا ہے۔ اُس کے ابتدائی نقوش یہاں جستہ جستہ موجود ہیں۔ سب سے بڑی بات یہ کہ افسانے میں وحدتِ تاثر کو برقرار رکھا ہے۔ کہانی مختصر اور موضوع کے گرد بنی گئی ہے۔ حقیقت نگاری میں اِک رومانیت کا تاثر موجود ہے اور اک فکری سطح اُبھارنے میں مصنف یہاں کامیاب بھی ہے۔ خونی تھوک میں مصنف نے ''بھوک'' کو مجسم صورت دے دی ہے۔ یہ اُن کے اسلوب کی خوبی ہے کہ موضوع پوری کہانی میں رُوح کی طرح رواں دواں رہتا ہے۔ مکالمے اُسی خیال کی بنت کرتے ہیں لیکن ابتدائی دَور میں منٹو کے ہاں بھوک ابھی صرف پیٹ تک محدود ہے۔ وہ ابھی بڑھ کر جنس تک نہیں پہنچی، جو بعد میں منٹو کا اہم موضوع بنتا ہے۔ اس مجموعہ میں بھوک، طبقاتی تفاوت اور استحصال کا فلسفہ اپنی پوری شدت اور جزئیات کے ہمراہ مکمل ابلاغ کرتا ہے کہیں ابہام نہیں پایا جاتا، ماحول کی تفصیلات کو چننا اور پھر انھیں ہم آمیز کر کے ایسا بیان دینا جو موضوع اور فضا بندی میں پورا معاون ہو منٹو کی یہ خوبی ابتدائی طور پر یہاں بھی نظر آتی ہے۔

آتش پارے کا دیباچہ جو منٹو نے خود لکھا۔ ان تحریروں کا گویا منشور بنتا ہے۔

''یہ افسانے دبی ہوئی چنگاریاں ہیں ان کو شعلوں میں تبدیل کرنا پڑھنے والوں کا کام ہے۔''(۲۱)

ان افسانوں میں اگرچہ منٹو کا اسلوب ابھی خام اور ناپختہ ہے۔ اندازِ بیان خطابیہ اور بلند آہنگ ہے، مگر بلند آہنگ اور انقلابی ہونے کے باوجود پُر درد ہے اور سچے فنکار کا خلوص جھلکتا ہے۔ اُنھیں گوگول چیخوف اور گورکی سے جو خاص نسبت پیدا ہو چکی تھی۔ پہلے مجموعہ آتش پارے پر اُن کے اثرات مرتسم ہیں اور اشترا کی خیالات و نظریات کا مظہر ہیں۔ دراصل منٹو اِک اُونگھتے ہوئے معاشرے کو جگانا چاہتے تھے۔ جھنجھوڑنا چاہتے تھے۔ اپنے مقصد کی بے تابی اُس کے اسلوب کی بے چینی بن جاتا ہے۔ ابھی مقصد کی شدت کو فن کی طنابوں میں کسنے کا فن کچا ہے۔ یہاں کہانی اکہرے پلاٹ اور یک رُخے اسلوب کی حامل ہے۔ بعد میں آنے والی ایمائیت و رمزیت اور علامت کی گہرائیاں ابھی واضح نہیں ہو پائی ہیں۔

ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

''کہانی کار جس زمین پر بیٹھ کر قصہ سناتا ہے اس کے لیے اچھے موسم کا خواب اور آرزو اُس کی آنکھ اور دِل میں ہوتی ہے، مگر کوئی صرف مدہوش کرتا ہے اور کوئی جھنجھوڑتا ہے کہ اچھی تعبیریں رت جگوں کے عوض ملتی ہیں۔ اُردو افسانے میں جب بھی حق و انصاف کی خاطر بے باکی اور مزاحمت، ریا کاری کے خلاف للکار انسانیت سے لگاؤ کے بلند آہنگ اقرار اور آزادیٔ اظہار کا ذکر ہوتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کا حوالہ ناگزیر ہو جاتا ہے بلکہ میں اگر کہوں کہ اُردو افسانے کو منٹو ہی نے یہ لہجہ سکھایا تو یہ قطعاً مبالغہ نہ

ہوگا۔"(۲۲)

اُن کا افسانہ "دیوانہ شاعر" کے آغاز میں میکسم گورکی کا یہ قول دیا ہوا ہے:

"اگر مقدس حق، دُنیا کی متجسس نگاہوں سے اوجھل کر دیا جائے تو رحمت ہو اس دیوانے پر جو انسانی دماغ پر سنہرا خواب طاری کر دے۔"(۲۳)

منٹو بھی جاگتی آنکھوں کے ساتھ یہ سنہرا خواب دیکھ رہے تھے اور اُس کی تعبیر کے لیے بے چین تھے۔ یہ بے چینی کبھی نفرت کے تھوک، کبھی شعلہ انتقام اور کبھی احتجاج کی شکل اختیار کرتی ہے اور یہی بے چینی اُن کے اسلوب میں اِک اضطراری کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد دیوانہ شاعر پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"افسانے کی فضا میں شعریت گھلی ہوئی ہے اور ٹالسٹائی کی طرح خطابت بھی، مگر زمین وزماں جانے پہچانے اور مانوس ہیں۔ آواز اُس کنوئیں کے قریب سے بلند ہو رہی ہے، جس میں آج سے کچھ سال پہلے لاشوں کا ایک انبار لگا ہوا تھا۔ اس خیال کے ساتھ ہی میرے دماغ میں جلیانوالہ باغ کے خونی حادثے کی ایک تصویر کھنچ گئی۔ افسانے کا سب سے زیادہ جذباتی حصہ اس دیوانے شاعر کی تقریر کا ہے، جس میں نعرے کا ہیجانی خروش، افسانویت پر غالب آ گیا ہے۔"(۲۴)

منٹو کے اس مجموعے میں جذباتیت، خطابت، رومانیت اور بلند آہنگی کہانیوں کے موضوعات کی شدت کو ظاہر کرتے ہیں۔ دیوانہ شاعر کا اقتباس ملاحظہ ہو:

"انقلابی سماج کے قصاب خانے کی ایک بیمار اور فاقوں مری بھیڑ نہیں وہ ایک مزدور ہے تنومند جو اپنے آہنی ہتھوڑے کی ایک ضرب سے ارضی جنت کے دروازے وا کر سکتا ہے۔۔۔ اس کی لہریں بڑھ رہی ہیں، کون ہے جو اب اس کو روک سکتا ہے۔ یہ بند باندھنے پر نہ رُک سکیں گے۔"(۲۵)

یہاں سماج کے قصاب خانے، بیمار اور فاقوں مری بھیڑ، آہنی ہتھوڑے کی علامتیں بڑی معنی خیز ہیں، جو پوری انقلابی فضا کو اپنے اندر سمو لیتی ہیں۔ "آیا صاحب" میں نوعمر ملازم کے لبوں پر رہنے والا ورد "آیا صاحب جی۔" "آیا صاحب جی" بھی اِک علامت کا گنجینہ بن جاتا ہے جو چائلڈ لیبر اور غیر منصفانہ معاشی و معاشرتی نظام پر اِک طمانچہ ہے۔ اسی طرح خونی تھوک میں جب طاقت ور گورے کو انصاف مظلوم قلی کے قتل سے بری کر دیتا ہے تو افسانہ نگار لکھتا ہے:

"قانون کا قفل صرف طلائی چابی سے کھل سکتا ہے۔۔۔ مگر ایسی چابی ٹوٹ بھی جایا کرتی ہے۔"(۲۶)

اس میں قانون کا قفل اور طلائی چابی زبردست علامتی معنویت رکھتے ہیں لیکن یہ نوید بھی سنائی گئی ہے

کہ ایسی چابی ٹوٹ بھی جایا کرتی ہے۔ ٹوٹی ہوئی چابی استحصالی قوتوں کی تباہی کی علامت بنتی ہے۔ اس مجموعہ میں منٹو کی سیاسی و ہنگامی موضوعات کی کہانیاں ہیں جو اُس دَور کی افراتفری، بے ربطگی، عدم استقامت، انقلابی نعرے بازی، آزادی کی جدوجہد کی غماز ہیں، جس میں استحصالی طبقات کی چیرہ دستیاں اس عہد کا مکروہ چہرہ ہیں۔ باشعور مصنف اپنے عہد کو پینٹ کر رہا ہوتا ہے۔ منٹو نے بھی انھی موضوعات کو چنا جو اُس ہنگامی اور عبوری دور کی دین تھے۔ اُن کے اسلوب میں بھی وہی اضطراب سرائت کر آیا۔ البتہ چوری فنی لحاظ سے پختہ کہانی ہے، جو موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے اُس دَور کی دیگر کہانیوں سے مختلف ہے۔ جس میں ایک بوڑھا بچوں کو کہانی سناتا ہے کہ محرومی وافلاس کی وجہ سے وہ کتاب چرا کر اپنے مطالعہ کے شوق کو پورا کرتا ہے لیکن بعد کی چوریوں پر اُسے فخر ہے کہ اُس نے اُن سے وہ کچھ چرایا جو خود استحصالی طبقات نے اُس سے چرایا تھا۔ اس لیے اپنی چھینی ہوئی چیز کو دوبارہ اپنے قبضے میں لاناحق ہے۔

دراصل منٹو کے اس مجموعے پر حتمی رائے یہ دی جاسکتی ہے کہ منٹو نے ان کہانیوں کے ساتھ زیادہ وقت بسر نہ کیا۔ وہ جو اِک عرصہ چاہیے ہوتا ہے کہ موضوع اور اسلوب کا تال میل بیٹھ جائے اور موضوع اپنے لیے اسلوب کو پختہ کر لے۔ منٹو نے اپنی ان کہانیوں کو اتنا عرصہ دم پر نہیں لگایا بلکہ جلدی کہہ دیا بلکہ بعض اوقات کچا ہی اُگل دیا اور اسی لیے پال میں لگے آموں جیسی ان میں نہ مٹھاس اور نہ رس پیدا ہو سکے۔ اس کے باوجود حقیقت نگاری اور رومانیت کے اسلوب میں لکھے گئے ان افسانوں کی اہمیت کو تسلیم کئے بنا چارۂ کار نہیں ہے۔ خود منٹو کے اپنے فنی مدارج میں ان افسانوں کو سنگِ بنیاد کی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لیے تو علی ثنا بخاری لکھتے ہیں:

> ''اسلوب اور زبان و بیان کے لحاظ سے ان افسانوں میں کسی حد تک ناپختگی کا احساس ہوتا ہے لیکن موضوعات کے اعتبار سے آتش پارے اُردو افسانے کی اُس زنجیر کی تیسری کڑی ہے، جس کی پہلی دو کڑیاں کفن اور انگارے کی صورت میں سامنے آ چکی تھیں۔'' (۲۷)

اس دَور میں منٹو بہت حد تک خارجی اثرات کے زیر اثر ہے۔ اُس کی ذاتی پہچان اور اسلوبیاتی تنوع ابھی تشکیل کے ابتدائی مراحل میں ہیں۔ وہ مارکسی نظریات، سیاسی حالات، فرانسیسی و روسی افسانہ نگاروں کے رجحانات اور باری علیگ کے زیر سایہ لکھ رہے ہیں۔ اُن کی ذاتی شناخت اور ان تمام رجحانات و تحریکات کو گھلا مِلا کر اِک واضح نظریہ اور فنی تشکیل اُنھیں دوسرے دَور میں میسر آتی ہے۔

دوسرا دَور

آتش پارے کے بعد منٹو کا دوسرا افسانوں کا مجموعہ ''منٹو کے افسانے'' ہے، جس میں فنی باریکیاں تکنیک

اوراسلوب کی واضح تبدیلیاں اورارتقاء نظر آ تا ہے، بلکہ فنی اعتبار سے منٹو اِک بھرپور جست لگاتے دِکھائی دیتے ہیں کہ افسانہ نگار اک خام کار سے پختہ کار بن جاتا ہے۔اُن کے موضوعات ہی نہیں بدلتے بلکہ موضوعات کو بیان کرنے کا رنگ ڈھنگ ہی تبدیل ہو جاتا ہے۔اُن کا وژن اِک ایسا اسلوب ساخت کرتا ہے، جومنٹو کی ٹکسال میں ہی تیار ہوسکتا ہےاور ہر سکّے پر منٹو کی ہی چھاپ اور مہر لگی ہوتی ہے اور یہ ایسا کھرا اور سچا ہے کہ کسی زرِناخالص سے لگا نہیں کھاتا، منٹو کی انقلابیت اِک ایسے فنکارانہ اسلوب میں ڈھلتی ہے کہ اِک باوقار رکھ رکھاؤ نظم وضبط اور ترتیب وتوازن پیدا کر جاتی ہے۔ پہلے مجموعے والی بے چینی اور مقصد کے حصول کی افراتفری اپنی سطحیت کو دھو مانجھ کر اُتار پھینکتی ہے اور اِک گہرا ٹھہراؤ اور پُروقار سنجیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔منٹو کا موضوع کیسا ہی ہیجانی، انقلابی، ہنگامی، وقتی یا عبوری کیوں نہ ہو۔اُس کا طرزِ تحریر اُسے ہمہ گیریت اور آفاقیت بخش دیتا ہے۔ کیونکہ اب وہ کہانی کو یک سطحی نہیں کہتے۔اُس کے اندر اِک اور سطح یا رو چل رہی ہوتی ہے۔اُن کی کہانی اختصار رکھنے کے باوجود گہرائی رکھتی ہے۔ وہ طوالت کی بجائے دبازت، پھیلاؤ کی بجائے ترفع پر توجہ صرف کرتے ہیں۔وہ ناخنِ جنوں سے کئی استر اور پرتیں کھولتے اور پردے چاک کرتے ہیں۔اس مجموعہ میں منٹو کا اپنا دیباچہ اُن کے فنی نکتۂ نظر کو بڑے بھرپور طریقے سے سامنے لاتا ہے۔منٹو ایک جگہ لکھتے ہیں:

''زمانے کے جس دَور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے، اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔مجھ میں جو برائیاں ہیں، وہ اس عہد کی برائیاں ہیں۔۔۔میری تحریر میں کوئی نقص نہیں، جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔ میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔۔۔ میں تہذیب وتمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اُتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔۔۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے۔۔۔لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختہ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا۔سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختہ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔ یہ میرا خاص انداز خاص طرز ہے، جسے فحش نگاری، ترقی پسندی اور خدا معلوم کیا کیا کچھ کہا جاتا ہے۔لعنت ہے سعادت حسن منٹو پر کم بخت کو گالی بھی سلیقے سے نہیں دی جاتی۔'' (۲۸)

منٹو نے اپنے معترضین اور ناقدین کی جس بدسلیقگی کا گلہ کیا ہے اور حسنِ بیان سے خود کو موردِ الزام ٹھہرایا ہے۔یہی منٹو کا انفرادی رنگ ہے۔یہی تو منٹو کے اسلوب کی خوبی ہے کہ وہ طنز کرتا ہے تو بڑی فنکاری سے معاشرے کا چہرہ اُسے دِکھاتا ہے کہ وہ تلملا کر منٹو کو ہی بُرا بھلا کہنے لگتا ہے۔منٹو کا طنز بڑا کارگر ہے۔اس

سے وہ بڑے کام لیتے ہیں۔ چونکانے، تڑپانے، ہنسانے، رُلانے اور پھر دم بخود کر دینے کا ہمہ جہت کام لیتے ہیں۔ غرضیکہ طنز منٹو کا ایک کارگر حربہ ہے جو اُن کی افسانوی تکنیک میں موجود رہتا ہے۔ مثلاً اُن کے افسانے ''بانجھ'' کی بنیاد ہی طنز یہ ہے۔ اس افسانے کی تکنیک ہی طنز پہ منحصر ہے۔ بانجھ وہ شخص ہے، جو محبت کی نعمت سے محروم ہے۔ اس جذبے کی عدم موجودگی کی بنا پر بانجھ عورت کی طرح وہ کھوکھلا اور خالی ہے۔ اُنھوں نے ایسے شخص کو طنز کی چھڑی سے کھدیڑ کے رکھ دیا ہے۔

اب منٹو اک ایسا اسلوب اختیار کر چکے ہیں، جو اُن کی پہچان ہے۔ وہ خارجی رجحانات اور تحریکات کے اثرات سے کافی حد تک آزاد ہو چکے ہیں۔ اپنے انفرادی اسلوب کے تار پود اُنھوں نے خود بنے ہیں۔ جملوں کی ترتیب اور ساخت اُن کی اپنی ہی وضع کردہ ہے۔ وہ لفظوں میں اِک کیمیائی تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں، جو اِک نئی معنویت کے ساتھ اُن کے مناظر یا کردار کی عکاسی کرتے ہیں۔ سیدھا سادہ لکھنا اور پرانی روایتوں پر چلنا مشکل نہیں ہوتا اپنے لیے نئے رستے تراشنے اور لفظ کی دُنیا میں انقلابی تبدیلیاں کرنا مشکل ہوتا ہے جو منٹو نے کیا اور اُن کے لیے پرانی روایتوں اور بنے ہوئے رستوں پر چلنا دشوار ہو گیا۔ اسی لیے اُنھوں نے اپنے لیے اِک نیا رستہ ساخت کیا جو اس عہد میں اُن کی پہچان بنا۔

محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ''میں یہ نہیں کہتا کہ اُردو کی نثر بالکل فضول ہے۔ اس میں بہت سی خوبیاں ہیں، لیکن منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اُردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کی لیے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا۔ موضوع اور ہیئت دونوں میں منٹو کی حیثیت ایک پیش رو کی ہے۔'' (۲۹)

دراصل منٹو لفظ سے جو کام لینا چاہتے تھے۔ وہ اُن سے پہلے ممکن نہ ہو پایا تھا۔ وہ اُنھی پرانے لفظوں کو نئی معنویت اور ماہیت بخش کر اُنھیں نفسیاتی اور فنی بنیادوں پر استعمال کرتے ہیں۔ کبھی کرداروں کی پیچیدگیوں کو کھولنے کا منتر بنا ڈالا ہے، تو کبھی نفسیاتی مسائل کی گنجل کھولنے والا تار جس کی گرہ اُن کے اپنے ہاتھ میں ہے۔ اس دَور میں منٹو یہ گُر سیکھ گئے ہیں کہ کم لفظوں میں گہرے گہرے مطالب کو کیسے سمونا ہے۔ ایک جذبے، کیفیت یا منظر کے مشترکہ عناصر کو کیسے باہم منطبق کرنا ہے۔ یا متضاد پہلوؤں کو کیسے ہم آمیز کرنا ہے، کیسے مشترکہ جزئیات یا خصائص کو چن کر تشبیہ یا استعارے کے تعلق میں پرونا ہے۔ فضابندی میں کن عناصر کو منتخب کرنا ہے اور کن کو چھوڑ جانا ہے یوں ایسی معنی خیز تشبیہات اور استعارے وضع کرتے ہیں، جو بیک وقت کہانی کے پورے وحدتِ تاثر کو اُبھار دیتے ہیں۔ نمونہ ملاحظہ کیجیے:

> ''وہ کالے تمباکو والا پان آہستہ آہستہ چبا رہا تھا اور سوچ رہا تھا۔ پان کی گاڑھی تمباکو ملی پیک اس کے دانتوں کی ریخوں سے نکل کر اس کے منہ میں اِدھر اُدھر پھسل

رہی تھی اور اسے ایسا لگتا تھا کہ اس کے خیال دانتوں تلے پس کر اس کی پیک میں
گھل رہے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اسے پھینکنا نہیں چاہتا تھا۔ خوشیا پان کی
پیک منہ میں پلپلا رہا تھا اور اس واقعہ پر غور کر رہا تھا جو اس کے ساتھ ابھی ابھی پیش
آیا یعنی آدھ گھنٹہ پہلے۔'' (۳۰)

خوشیے کی پوری جذباتی کیفیت اس پان کی پیک جیسی پھوگلی، بدمزا اور بے رس ہے کہ وہ خود کو اس سے دُور کرنا بھی چاہتا ہے اور نہیں بھی، وہ پیک کو تھوکنا چاہتا ہے لیکن اُس کی بدذائقگی کو محسوس کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ اس کی نفسیاتی کیفیت کی اِک علامت بن جاتی ہے۔ منٹو لفظوں کو، تشبیہوں کو، چیزوں کو اِک نیا رنگ اور آب و تاب بخش دیتا ہے۔ وہ مشبہ اور مشبہ بہ مستعار لہ اور مستعار منہ کے درمیان مجاز کا ایسا تعلق قائم کرتا ہے کہ زبان حظ لیتی ہے۔ اس سے پہلے ایسا تعلق کسی کے سان گمان میں بھی نہ ہوگا مثلاً

''بعض اوقات بیٹھے بیٹھے وہ ایک دم چونک پڑتا۔ دُھندلے دُھندلے خیالات جو عام
حالتوں میں بے آواز بلبلوں کی طرح پیدا ہو کر مٹ جایا کرتے ہیں۔ مومن کے دماغ
میں بڑے شور کے ساتھ پیدا ہوتے اور شور ہی کے ساتھ پھٹتے اُس کے دل و دماغ کے
نرم و نازک پردوں پر ہر وقت جیسے خاردار پاؤں والی چیونٹیاں سی رینگتی رہتی تھیں،
ایک عجیب قسم کا کھنچاؤ اس کے اعضاء میں پیدا ہو گیا تھا جس کے باعث اسے بہت
تکلیف ہوتی تھی۔ اس تکلیف کی شدت جب بڑھ جاتی تو اس کے جی میں آتا کہ
اپنے آپ کو ایک بڑے سے ہان میں ڈال دے اور کسی اور سے کہے مجھے کوٹنا شروع
کر دیں۔'' (۳۱)

منٹو غیر مرئی احساسات مجرد خیالات و جذبات کو پُر معانی ''تجسیم'' دیتے ہیں کہ وہ خیالات و جذبات ہماری نگاہوں میں مجسم ہو کر گھومنے لگتے ہیں کہ غیر مرئی تصورات اِک واضح بنت میں آ جاتے ہیں۔

''غیر شعوری طور پر وہ چاہتا کہ کچھ ہو۔۔۔ کیا ہو۔۔۔ بس کچھ ہو، میز پر قرینے سے
چنی ہوئی پلیٹیں ایک دم اُچھلنا شروع کر دیں۔ کیتلی پر رکھا ہوا ڈھکنا پانی کے ایک اُبال
سے اُوپر کو اُڑ جائے نل کی جستی نالی پر دباؤ ڈالے تو وہ دہری ہو جائے اور اس میں سے
پانی کا ایک فوارہ سا پھوٹ نکلے اسے ایک ایسی زبردست انگڑائی آئے کہ اس کے
سارے جوڑ علیحدہ علیحدہ ہو جائیں اور اس میں ایک ڈھیلا پن پیدا ہو جائے۔۔۔ کوئی
ایسی بات وقوع پذیر ہو جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھی ہو۔۔۔'' (۳۲)

اس اقتباس میں ایک نوعمر لڑکے کی لاشعوری جنسی انگیخت دِکھائی گئی ہے، جو خود کچھ نہیں سمجھ پاتا کہ وہ کیا چاہتا ہے۔ اس کی اس مبہم سوچ کو کیسے بیان کیا ہے کہ اُس کا انجانا احساس بالکل واضح ہو جاتا ہے اور اُس کے

خیالات کا ابہام پوری طرح اظہار میں آ جاتا ہے۔

منٹو لفظوں کا کشیدہ کار ہے وہ انھیں ایسی بنت دیتا ہے کہ لفظوں میں سے متعدد مفاہیم برآمد ہوتے ہیں۔ اُن کے ہاں لفظوں کی کیمسٹری ہی بدل جاتی ہے۔ لفظ منٹو کے ہاتھوں ہر اُس گھڑت میں تبدیل ہوتے ہیں، جس میں کہ وہ چاہتے ہیں۔ وہ کسی کوزہ گر کی طرح ان کی صورت پذیری کرتے ہیں۔ کسی مصور کی طرح ان کے رنگ شوخ یا مدہم کرتے ہیں۔ کسی سنگ تراش کی طرح ان کے نقوش تیکھے یا معدوم کرتے چلے جاتے ہیں اور یہ ہنر مندی کا کھیل بعض کہانیوں میں تو سطر بہ سطر پیرا بہ پیرا لفظ بہ لفظ موجود ہے۔ مثلاً نعرہ، بلاؤز، نیا قانون، خوشیا، موذیل وغیرہ۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ''اس کے بُرے سے بُرے افسانے میں بھی آپ کو دو ایک فقرے ایسے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی یا چیز یا خیال یا احساس کو منور کر کے رکھ دیں گے۔ چاہے یہ روشنی ایسی ہو جو آپ کو پسند نہ آئے۔'' (۴۳)

منٹو الفاظ گر ہے اور لفظوں کے عناصرِ ترکیبی تبدیل کر کے رکھ دیتا ہے۔ کس کیفیت کو کس چیز سے تشبیہ دینی ہے۔ کونسے استعاراتی معانی پہنانے ہیں۔ یہ منٹو جیسا کیمیا گر ہی جانتا ہے، جو لفظوں کے مسِ خام کو خالص زر میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ان کے اندر چھپے ہوئے کچھ ایسے معانی باہر نکالتا ہے کہ انتہائی پیچیدہ خیال یا کیفیت بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ مثلاً

> ''اُس کے تصور کی شدت نے اس کی جسمانی حیات کی نوک پلک کچھ اس طور پر نکالی تھی کہ اب زندگی اس کے لیے سوئیوں کا بستر بن گئی ہر خیال ایک نشتر بن گیا اور عورت اس کی نظروں میں ایسی شکل اختیار کر گئی جس کو وہ بیان بھی کرنا چاہتا تو نہ کر سکتا۔۔۔
> جاوید کبھی انسان تھا مگر اب انسانوں سے اُسے نفرت تھی۔ اس قدر کہ اپنے آپ سے بھی متنفر ہو چکا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ خود کو ذلیل کرنا چاہتا تھا۔ اس طور پر کہ ایک عرصہ تک اس کے خوبصورت خیال جن کو وہ اپنے دماغ میں پھولوں کی طرح سجا کے رکھتا رہا تھا، غلاظت سے لتھڑے رہیں۔
> لالٹین کی بیمار روشنی میں جاوید نے جب اس فرش کی طرف اپنی بدلی ہوئی نظروں سے دیکھا تو اسے ایسا محسوس ہوا کہ بہت سی ننگی عورتیں اوندھی سیدھی لیٹی ہیں، جن کی ہڈیاں جا بجا اُبھر رہی ہیں۔'' (۴۴)

منٹو لفظوں کو سلیقے سے استعمال کرنے کا ہنر جانتے تھے اور یہی اُن کی کامیابی کا راز ہے۔ وہ کبھی بھی الفاظ کو ضائع نہیں کرتے۔ وہ کم لفظوں سے زیادہ مفاہیم زیادہ واضح تصویر، زیادہ بھرپور کردار، زیادہ پُر اثر فضا بندی کرتے ہیں۔ اس لیے اُس کے ہاں حشو و زوائد کہیں نہیں ہوتا۔ اُن کے افسانوں میں ایک لفظ بھی زائد

استعمال نہیں کیا جاتا۔ وہ اسراف کے قائل نہیں ہیں اور الفاظ میں کفایت شعاری کے اصول پر کاربند ہیں۔احمد ندیم قاسمی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''آپ کا افسانہ میں نے پڑھا۔میری بے لوث رائے یہ ہے کہ آپ بقدر کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے۔آپ کا دماغ اسراف کا زیادہ قائل ہے۔ایک چھوٹے سے افسانے میں آپ نے سینکڑوں چیزیں ڈالی ہیں۔حالانکہ کسی دوسری جگہ کام آ سکتی تھیں۔آپ کا یہ افسانہ پڑھ کر مجھے آپ اُس بچے کی مانند نظر آئے جو سینما ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار بول اُٹھتا ہے۔ایک اور افسانہ ''بانجھ'' کے عنوان سے لکھا ہے۔اس میں محبت پر بحث کی ہے۔ایک خاص کیریکٹر پیش کیا ہے جس کو آپ پسند کریں گے۔''

''موم بتی کے آنسو آپ نے پسند کیا شکریہ، مجھے معلوم تھا کہ آپ اسے پسند کریں گے۔ میں نے اس کو لکھتے وقت انتہائی کوشش کی تھی کہ کوئی لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔''(۳۵)

اس خط کے مندرجات سے منٹو کے تنقیدی خیالات سامنے آتے ہیں وہ افسانے کو سہل اور مختصر رکھنا چاہتے ہیں اور بوجھل لوازمات سے بچانا چاہتے ہیں۔وہ کردار نگاری میں منفرد کردار اور نفسیاتی تجزیے تو پیش کرتے ہیں مگر غیر ضروری تفاصیل اور الفاظ سے کہانی کو محفوظ رکھنا چاہتے ہیں تاکہ کہانی مختصر سڈول اور دلچسپ رہے۔وارث علوی لکھتے ہیں:

''بڑا جواری بڑا داؤ لگاتا ہے اور منٹو نے بڑا جوا کھیلا جب اُس نے فیصلہ کیا کہ ہر نوع کی آرائش اور زیبائش جزئیات اور تفصیلات سے معرا محض سیدھی سادی کہانی اس کے تخلیقی تجربہ اور تخلیقی اظہار کا پورا بار اُٹھائے گی۔''(۳۶)

یہ منٹو کا اپنی ذات پر اعتماد اور کہانی کی بنت پر بھروسہ ہے کہ وہ نہ پسینہ پسینہ ہو کر مشقت کرتا ہے۔نہ بار بار لکھتا یا کاٹ چھانٹ کرتا ہے، فی البدیہہ کہتا ہے اور میدان مار لیتا ہے۔یہ اُس کی بے پناہ ذہانت اور فن پر پوری دسترس کا نتیجہ ہے۔بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنا محنت و کاوش کے بس کہانی سنائے جارہا ہے لیکن یہ سادگی روانی اور ہمواری اُسی وقت آتی ہے جب فنکار تمام مشکل منزلیں سر کر چکنے کے بعد اپنے قاری کے سامنے کوئی فن پارہ پیش کرتا ہے۔تب وہ اُس کے لیے کسی مشکل یا پیچیدگی کا باعث نہیں بنتا، یہ فنی چابک دستی کی دلیل ہے بظاہر سہل اور برجستہ نظر آنے والی تحریر میں جب غور وخوض کریں تو کتنی فنی باریکیاں تکنیکی نزاکتیں اور ادبی مہارتیں نظر آجاتی ہیں جن کی آمیزش سے ہی کوئی تحریر فن پارہ کہلا سکی، لیکن یہ باریک نقاط تحریر میں اس طرح جذب ہوتے ہیں کہ بظاہر سہلِ ممتنع کی مثال ہی نظر آتا ہے۔

اسی بات کو وارث علوی آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں:

''منٹو نے غیر ضروری تفصیلات، جزئیات، منظر نگاری، فضا بندی، سماجی اور ثقافتی عکاسی سے احتراز کر کے اپنے افسانے کو اس حد تک کفایت شعارانہ بنایا کہ بادی النظر میں بس یہی لگتا کہ وہ بس دھان پان قسم کی ایک کہانی کہہ رہا ہے۔۔۔ چونکانے والی، سنسنی خیز، استعجاب انگیز اور غیر متوقع انجام کی حامل، اگر معاملہ اتنا سیدھا سادہ ہوتا تو منٹو بطور فن کار کے کب کا ختم ہو گیا ہوتا، ہم نے عجلت میں اس کے فن کی بعض باریکیوں کو نظر میں نہیں رکھا۔ دراصل ہم تھل تھل پھل پھل جسموں کے اس قدر عادی تھے کہ جب کوئی چھریرا بدن سامنے آیا، تو ہم نے اسے ہڈیوں کا ڈھانچہ سمجھا، ذرا غور سے دیکھنے پر ہی پتہ چلتا ہے کہ غیر ضروری حجم سے پاک منٹو کا افسانہ کس قدر سڈول ہے۔''(۲۷)

منٹو کی کہانی کی تکنیک یہ ہے کہ وہ کہانی کو براہِ راست سیدھے سادے انداز میں شروع کرتے ہیں۔ اس میں منظر کشی، جزئیات نگاری سے اک حسین فضا ضرور قائم ہوتی ہے، لیکن طوالت بار نہیں بنتی وہ مزے مزے کی باتیں سناتے ہیں اور جلد کہہ دیتے ہیں۔ اُن کے کہنے میں بوریت نہیں آتی۔ کردار نگاری اور نفسیاتی مطالعے خام مواد کے طور پر کام آتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب، انتہائی دلچسپ اور چونکا دینے والی ہوتی ہے۔ قاری اِردگرد کے مناظر سے لطف اندوز ہوتا ہوا، جلد انجام تک پہنچنا چاہتا ہے، ہر ہر سطر میں اُس کی بے تابی بڑھتی چلی جاتی ہے۔ منٹو بھی اُس کے جذبات سے زیادہ دیر نہیں کھیلتے اور اُس پر جلد ہی بھید کھول دیتے ہیں۔ اُسے اپنا ہم راز بنا لیتے ہیں لیکن کہانی کا یہ انجام اس قدر چونکا دینے والا ہوتا ہے کہ قاری دِل پکڑ کر رہ جاتا ہے یا دانتوں میں اُنگلی ڈال بٹ بٹ کہانی کو دیکھتا ہے یا نفرت سے ہونٹ سکیڑ لیتا ہے۔

مثلاً خوشیا، ہتک، نعرہ، نیا قانون، ٹیڑھی لکیر، مسز ڈی کوسٹا وغیرہ، منٹو کے اس دَور کے یہ بہترین افسانے اپنی انھی خصوصیات کی وجہ سے ادبی فن پارے کہلاتے ہیں کہ اُنھوں نے فن کی باریکیوں کو گھول کر ہم آمیز کر دیا ہے، جس مقدار میں جس کسی عنصر کی ضرورت ہے اُسے اتنا ہی استعمال کیا گیا ہے۔ کہیں افراط و تفریط نہیں نظر آتی جو منٹو کے پہلے دَور میں ہمیں کہیں کہیں کھٹک جاتی ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

''اس تجزیے سے میں جس نتیجے پر پہنچنا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے کہ اپنے بہترین افسانوں میں منٹو کا بیانیہ حشو وزوائد سے پاک ہو کر ایک تندرست بدن کی جلد کی مانند، کہانی کے ڈھانچے پر ایسی تندہی سے کسا ہوا ہے کہ بیانیہ کا ہر جزو پورے افسانوی ڈزائن کا جزو لاینفک بن گیا ہے۔ اس حد تک کہ افسانوی معنویت افسانوی ڈزائن سے کوئی الگ چیز نہیں رہی۔ منٹو کے افسانوں میں ہر تفصیل کی وہی اہمیت ہے، جو غنائی نظم میں لفظوں کے آہنگ شعری پیکر اور علامت کی ہوتی ہے جو باہم مل کر معنی کی تجسیم کرتے

ہیں۔"(۳۸)

منٹو ہیجانی کیفیات کے نامعلوم تصورات و جذبات کو ٹھوس لفظوں میں متشکل کرتے ہیں۔اس مقصد کے لیے وہ تشبیہات، استعارات اور علامتیں تراشتے ہیں۔ دُھواں کے اس اقتباس کو دیکھیے:

"اس وقت سوا نو بجے ہوں گے مگر جھکے ہوئے خاکستری بادلوں کے باعث ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت سویرا ہے۔ سردی میں شدت نہیں تھی لیکن رہ چلتے آدمیوں کے منہ سے گرم گرم ساوراتی ٹونٹیوں کی طرح گاڑھا سفید دُھواں نکل رہا تھا۔ ہر شے بوجھل دکھائی دیتی تھی جیسے بادلوں کے وزن کے نیچے دبی ہوئی ہے۔ موسم کچھ ایسی ہی کیفیت کا حامل تھا، جو ربڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے باوجود بازار میں لوگوں کی آمدورفت جاری تھی اور دکانوں میں زندگی کے آثار پیدا ہو چکے تھے۔ آوازیں مدہم تھیں، جیسے سرگوشیاں جاری ہیں۔ چپکے چپکے دھیرے دھیرے باتیں ہو رہی ہیں۔ ہولے ہولے لوگ قدم اُٹھا رہے ہیں کہ زیادہ اُونچی آواز پیدا نہ ہو۔"(۳۹)

یہ محض منظر نگاری نہیں بلکہ ایک لڑکے کے اُن مبہم احساسات، و جذبات جو خود اُس پر واضح نہیں ہیں اور وہ ان احساسات کی مبہم دھند میں جکڑا ہوا ہے۔ اُسے انتہائی نفاست، آہستہ روی اور رازداری سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگرچہ یہ انتہائی مشکل کام ہے کہ احساسات کو الفاظ کی صورت میں مجسم کیا جائے، اسی لیے براہِ راست بیان ممکن نہیں رہتا اور مصنف کو تخیل کے لوازمات سے کام لینا پڑتا ہے اور وہ کبھی منظر کا بیان کرتا ہے کبھی اشیاء کا۔ یعنی فن کارانہ تخیل تجربات و احساسات کو اظہار بخشتا ہے، جو کسی اور طرح بیان نہیں کیے جا سکتے لہٰذا تخیل کی اس طاقت کا بھرپور استعمال ہی کسی فن پارے کی قدر و قیمت کو بڑھا دیتا ہے، جس طرح منٹو نے "دُھواں" میں ایک بے نام احساس کو نام دے کر اس کی شناخت کرائی ہے اور تخیل کی پرتیں کھول کر اِک مبہم اور بے شناخت احساس کو شناخت بخشنے کی کوشش کی ہے۔

منٹو نے بے شمار ایسے کردار تخلیق کیے جو پورے پورے نفسیاتی مطالعے ہیں یا موجود کرداروں کی شخصیت کے ایسے سربستہ پہلو اُجاگر کرتے ہیں کہ شاید وہ کردار خود بھی بھونچکا رہ گئے ہوں گے کہ اُن کے اندر یہ تصادم اور کشمکش کہاں چھپا بیٹھا تھا۔ مثلاً نعرہ کا کیشولال، ہتک کی سوگندھی، ڈرپورک کا، ہیرو جاوید دُھواں کا مسعود وغیرہ۔ ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

"مختصر افسانے میں تفصیلات کی گنجائش کم ہوتی ہے لیکن اشاروں کنایوں میں کرداروں کی ذہنی کیفیات اور ان کے ردِ عمل کا جائزہ لے لیا جاتا ہے۔ منٹو کے کردار طرح طرح کے ہیں اور وہ ان سب کی نفسیات کا مطالعہ کرتا ہے۔ وہ طبیب نہیں کہ

نفسیاتی بیماریوں کا علاج تجویز کرے لیکن اس کی توجہ ان بیماریوں پر ضرور ہے۔" (۴۰)

خوشیا اِک دلال ہے۔ وہ جسم فروش عورتوں سے بخوبی آگاہ ہے لیکن یہی جسم فروش عورت ننگ دھڑنگ جب اُس کے سامنے آجاتی ہے اور کہتی ہے:

"جب تم نے کہا خوشیا ہے تو میں نے سوچا کیا ہرج ہے اپنا خوشیا ہی تو ہے آنے دو۔"

یہ وہ جواب تھا جس نے خوشیا کی مردانگی کو شدید دھچکا لگایا اور وہ اندر ہی اندر کھولتا تلملاتا، بے توقیری اور ہتک کا احساس لیے دلال سے ازخود گاہک بن گیا۔ منٹو نے اُس کی ذہنی کشمکش اور جذباتی ہلچل کا بڑی فنکاری سے تجزیہ پیش کیا ہے، جو مجرد نفسیات کو مجسم بنا دیتا ہے، جب وہ خوشیا کی شکست خوردگی کی کیفیت بیان کرتے ہیں تو چند سادہ اور سلیس لفظوں میں نفسیات کی کئی پیچیدہ گرھیں کھول کے رکھ دیتے ہیں، نہ تو مشکل پیرایہ ہے اور نہ ہی افسانہ نگار خود اپنا زور لگانے میں ہانپ رہا ہے۔ منٹو کی یہ بڑی خاصیت ہے کہ وہ کرداروں کے پلڑے میں خود نہیں تلتے۔ اُن کے کرداروں میں ازخود اتنی جان اور دم ہوتا ہے کہ وہ خود جانبر ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ مصنف اُنھیں کھڑا رکھنے کے لیے کھونٹی کا کام نہیں کرتا۔ مثلاً خوشیا کانتا کے ردّ عمل سے جس طرح متاثر ہوتا ہے منٹو چند آسان جملوں میں اُس کی کیفیت یوں لکھتا ہے:

"اُس کے تنگ ماتھے پر پسینے کی ننھی ننھی بوندیں نمودار ہو گئی تھیں، جیسے ململ میں پنیر کو آہستہ آہستہ سے دبا دیا گیا ہو۔۔۔ اُس کے مردانہ وقار کو دھکا پہنچا تھا، جب وہ کانتا کے ننگے جسم کو اپنے تصور میں لاتا تھا۔ اُسے محسوس ہوتا تھا، جیسے اُس کا اپمان ہوا ہے۔
ایک دم اس نے اپنے دِل میں کہا "بھئی یہ اپمان نہیں ہے تو کیا ہے۔۔۔ یعنی ایک چھوکری ننگ دھڑنگ تمہارے سامنے کھڑی ہو جاتی ہے اور کہتی ہے کہ اس میں حرج ہی کیا ہے؟ تم خوشیا ہی تو ہو۔۔۔ خوشیا نہ ہوا۔۔۔ سالا وہ بلا ہو گیا جو اس کے بستر پر ہر وقت اُونگھتا رہتا ہے اور کیا۔" (۴۱)

یہاں کردار خود احتسابی کے عمل سے دوچار ہے۔ وہ خود کو لعن طعن کر رہا ہے اُس کے کسی عمل کی وجہ سے کوئی جوان عورت چاہے، وہ طوائف ہی کیوں نہ ہو اُسے مرد ماننے سے انکاری ہو رہی ہے اور کہتی ہے:

"اس میں حرج ہی کیا ہے تم خوشیا ہی تو ہو۔"

منٹو کے ہاں طنز کی کئی صورتیں بنتی ہیں، جیسے اس افسانے میں خوشیا خود کو اس معاشرتی طنز کے سامنے بے وقعت محسوس کرتا ہے اور یہ طنز ایک سوئے ہوئے مرد کی مردانہ صفات کو جگا دیتا ہے۔ یہی طنز ہتک میں اِک سوئی ہوئی عورت کی نسوانیت کو جھنجھوڑ دیتا ہے جب وہ آدھی رات کو سیٹھ کی گاڑی کے پاس جاتی ہے اور وہ ایک "اونہہ" کہتا ہے اور اُسے ردّ کر کے چلا جاتا ہے تو اُس وقت اُس کے سوئے ہوئے جذبات اس طنز کی کمان میں کس کر تیر سے ہو جاتے ہیں جو چھٹنے کے لیے بے تاب ہیں۔ اُنھیں ان کا ہدف چاہیے جو نہ ملنے پر

خود اُسی کو پر وڈا لتے ہیں۔

''یہ سن کر سوگندھی کی ٹانگوں، اس کی بانہوں میں، اس کے ہاتھوں میں ایک زبردست حرکت کا ارادہ پیدا ہوا۔ کہاں تھی وہ موٹر۔۔۔ کہاں تھا وہ سیٹھ۔۔۔ تو ''اونہہ'' کا مطلب یہ تھا کہ اُس نے مجھے پسند نہیں کیا۔۔۔

سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر سر کی چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں۔ اس کو کبھی اپنے آپ پر غصہ آتا تھا اور کبھی رام لال دلال پر جس نے رات کے دو بجے اُسے بے آرام کیا لیکن فوراً ہی دونوں کو بےقصور پا کر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی۔ اس خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں اس کے کان اس کی بانہیں اس کی ٹانگیں اس کا سب کچھ مڑتا تھا کہ سیٹھ کو کہیں دیکھ پائے اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو۔ صرف ایک بار۔۔۔ وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے، موٹر کے اندر سے ایک بیٹری نکالے اور اُس کے چہرے پر روشنی پھینکے ''اونہہ'' کی آواز آئے اور وہ۔۔۔ سوگندھی۔۔۔ اندھا دُھند اپنے دونوں پنجوں سے اس کا منہ نوچنا شروع کر دے۔ وحشی بلی کی طرح جھپٹے اور۔۔۔ اپنی اُنگلیوں کے سارے ناخن جو اُس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھا رکھے تھے۔ اس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے۔۔۔ بالوں سے پکڑ کر اسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑا دھڑ مکے مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے تو رونا شروع کر دے۔''(۴۲)

اب سوگندھی کا اِک ایسا نفسیاتی تجزیہ منٹو نے پیش کیا ہے کہ یہ کردار اس معاشرے پر اِک بھرپور طنز بن جاتا ہے۔ اس کی ذات کی کوتاہیاں اُس معاشرے کی دین ہیں۔ وہ اپنی ذلت پر تلملا رہی ہے تو دراصل اس معاشرے کے منافقانہ رویے پر کڑھ رہی ہے۔ اُسے یہ روپ اختیار کرنے پر مجبور کرنے والے ہی اس پر طنز کرتے ہیں لفظ ''اونہہ'' اُس کے پورے وجود پر چپک گیا تھا اور وہ تلخی جو موٹر والے کی ''اونہہ'' نے بھری تھی وہ اُس کے پرانے عاشق مادھو پر نکلی جو اُس سے پیسے مارنے آیا تھا، جسے وہ ذلیل کر کے نکال باہر کرتی ہے اور اُس کی تذلیل کرتے ہوئے وہ بار بار طنزاً ''اونہہ'' کا لفظ انتقاماً ادا کرتی ہے اور آخر میں وہ اسی دوغلے معاشرے کے منہ پر بھرپور طمانچہ مارتی ہے جب اپنے ساتھ ساگوان کے پلنگ پر اپنے خارش زدہ کتے کو سلا لیتی ہے۔

''بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اسے اپنا دِل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اُس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اُٹھایا اور

ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سوگئی۔''(۴۳)

یعنی سوگندی جو مردوں کے لیے ہاتھ پونچھنے والے پرانے تولیے کی مانند ہے اور اب تک وہ اپنی ذات کے احترام یا عزتِ نفس سے بے خبر بھی رہی ہے تو اس لیے کہ اُس سے غلیظ ہاتھ صاف کرنے والے اُسے یہ کہہ کر کبھی نہ جھٹکتے تھے کہ وہ غلیظ ہے لیکن جب اُسے رڈ کر دیا گیا۔ تھکن اور بے خوابی کی عطا کی گئی بدصورتی کی وجہ سے تو آدھی رات کو نیند سے جاگنا، شدید سر درد کے باوجود دلال کے ساتھ سیٹھ کی موٹر تک آنا تو یہ سارا عمل یعنی اُسے بدصورت بنانے کا محرک کون تھا۔ یہی مرد یہی معاشرہ جن کی ستیزہ کاریوں کی بنا پر وہ اس حال کو پہنچی وہی اُسے رڈ کردے۔ اب وہ اِک زخمی شیرنی بن چکی ہے جسے سمجھ نہیں آرہا کہ وہ اپنے اندر بھرے طنز کی منہ زور توانائی کو کس کے منہ پر دے مارے اُسے رڈ کرنے والا تو موٹر بڑھا کر چلا گیا تھا۔ یہاں منٹو کا طنز بھی اِک علامتی کیفیت حاصل کر لیتا ہے جب وہ خارش زدہ کتے کو اپنے ساتھ سُلا لیتی ہے۔ یعنی سوگندی اس گندے معاشرے کو اپنے ساتھ روا رکھے جانے والے غلط رویے کا انتہائی تلخ جواب دیتی ہے یہ خارش زدہ کتا دراصل وہ طنز یہ لعاب ہے جو سوگندی اس دوغلے معاشرے کے منہ پر تھوک دیتی ہے۔ یہ پورا افسانہ جس کی تعمیر طنز کی تکنیک پر ہوئی سیٹھ کی سوگندی کی بدصورتی پر طنز یعنی ''اونہہ'' سوگندی کی اپنی ذات سے لے کر مدھو لال اور پھر پورے معاشرے پر طنز کہ اُس گھٹیا انسانوں کے معاشرے کے منہ پر خارش زدہ کتے کو دے مارتی ہے کہ وہ اُن سے بہر حال بہتر ہے۔ ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''ایک اور عنصر جو منٹو کی تمام تحریروں میں جاری و ساری ہے۔ طنز ہے، ایسا بھرپور طنز جس کا وار کبھی خالی نہیں جاتا جس میں تندی بھی ہوتی ہے اور تلخی بھی اس طنز میں، ہی منٹو کبھی کبھی ننگا ہو جاتا ہے مگر وہ کیا کرے، جن زخموں کو وہ دکھانا چاہتا ہے۔ وہ ہمارے معاشرے کے جسم پر صدیوں سے چلے آرہے ہیں اور رس رس کر ناسور بن چکے ہیں ہم ان کا علاج کرنے کی بجائے انھیں کپڑوں کی تہوں میں چھپانا چاہتے ہیں اور اس طرح خود فریبی کا شکار ہیں۔ ہم نے اخلاق اور شرافت کا ایک معیار بنا رکھا ہے لیکن ہمارا معاشرہ اخلاقی اعتبار سے دیوالیہ ہو چکا ہے اور ہم صرف کپڑوں اور نعروں کے سہارے زندہ رہنا چاہتے ہیں، جنھوں نے منٹو کا افسانہ ہتک پڑھا ہے وہ اس زخم کو دیکھیں جو طوائف کہلاتی ہے۔''(۴۴)

منٹو کے دوسرے دَور کے افسانوں میں اُن کا اسلوب جس نظم و ضبط، رکھ رکھاؤ، تراش خراش، اختصار، فنی چابک دستی اور زبان و بیان کی خوبیوں سے مملو ہے۔ اُس میں اُن کی تشبیہات و استعارات اور علامات کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ وہ ان سے بیک وقت کئی کام لیتے ہیں۔ واقعات کو بڑھاتے ہیں۔ کہانی کی سمت واضح کرتے ہیں۔ کردار کے خصائص سامنے آتے ہیں۔ کہانی کا پس منظر، ماحول یا فضا بندی تو ہوتی ہی ہے مثلاً:

''نئے قانون کے نفاذ کی خبر سے اس کے دماغ میں بڑے اچھے اچھے خیالات آ رہے تھے۔ وہ اس نئے قانون کے متعلق جو پہلی اپریل کو ہندوستان میں نافذ ہونے والا تھا۔ اپنے دماغ کی تمام بتیاں روشن کر کے غور و فکر کر رہا تھا۔ اس کے کانوں میں مارواڑی کا یہ اندیشہ ''کیا بیاج کے متعلق بھی کوئی نیا قانون پاس ہوگا؟ بار بار گونج رہا تھا اور اس کے تمام جسم میں مسرت کی ایک لہر دوڑا رہا تھا۔ کئی بار اپنی گھنی مونچھوں کے اندر ہنس کر اس نے ان مارواڑیوں کو گالی دی۔۔۔ غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل یہ نیا قانون ان کے لیے کھولتا ہوا پانی ہوگا۔'' (۴۵)

اس ایک اقتباس میں استعمال کی گئی تشبیہات و استعارات معنویت کے کتنے ذرو اکرتے ہیں۔ اس خبر نے کہ ہندوستان میں نیا قانون نافذ ہوگا، منگو کوچوان کے دماغ کی تمام بتیاں روشن کر دی ہیں۔ اس کے کردار کی معصومیت و مظلومیت، آزادی کے لیے اس طبقے کی بے تابی اور خوش فہمی، نیز استحصالی طبقہ کی فطرت اور کردار بھی واضح ہوتا ہے، جب منگو کوچوان اُنھیں غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل کہتا ہے اور نئے قانون کو ان کے لیے کھولتے ہوئے پانی سے تشبیہہ دیتا ہے تو اُس کی اپنی معصومیت ظاہر ہو جاتی ہے۔

بانجھ میں محبت کے جذبے سے محروم ایک شخص کی تصویر ایسے کھینچتے ہیں کہ اُس کی بے رس، بے نور اور بدہیئت شخصیت کا نقشہ کھینچ جاتا ہے۔

''اُس کا چہرہ جیسا کہ میں بیان کر چکا ہوں بے حد پتلا تھا۔ اِس پر اس کی ناک آنکھوں اور منہ کے خطوط اس قدر مدھم تھے جیسے کسی نے تصویر بنائی ہے اور اس کو پانی سے دھو ڈالا ہے۔ کبھی کبھی اس کی طرف دیکھتے دیکھتے اس کے ہونٹ اُبھر سے آتے لیکن پھر راکھ میں لپٹی ہوئی چنگاری کی مانند سو جاتے اس کے چہرے کے دوسرے خطوط کا بھی یہی حال تھا۔ آنکھیں گدلے پانی کی دو بڑی بڑی بوندیں تھیں۔'' (۴٦)

محبت اک غیر مرئی جذبہ ہے۔ اُس کی محرومی کے اثرات کی جاندار اور بھرپور شبیہہ کھینچی ہے۔ یہ منٹو کی ہی خوبی ہے کہ وہ ایسے نفسیاتی امور کی بھی جیتی جاگتی تصویریں کھینچ دیتے ہیں، اور ایسی زندہ تشبیہیں ڈھونڈ لاتے ہیں کہ پوری تصویر متحرک ہو کر بزبانِ خود بولنے لگتی ہے اور نفسیاتی اور غیر شعوری تو جیہیں بھی واضح ہو جاتی ہیں۔ وہ شخصیت کے تضادات کو، اندرونی کشمکش کو، انسانی آویزش کو، طبقاتی تصادم کو انھی تشبیہات و استعارات کے ذریعے واضح کرتے ہیں مثلاً نعرہ میں ایک نفسیاتی کیفیت کا بیان اس طرح ہوتا ہے۔

''ایک نہیں دو گالیاں۔۔۔ بار بار دو گالیاں جو سیٹھ نے بالکل پان کی پیک کی مانند اپنے منہ سے اُگل دی تھیں۔ اس کے کانوں کے پاس زہریلی بھڑوں کی طرح بھنبھنانا شروع کر دیتی تھیں اور وہ سخت بے چین ہو جاتا تھا وہ کیسے۔۔۔ اس۔۔۔ اس

کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس گڑبڑ کا نام کیا رکھے جو اس کے دِل میں اور دماغ میں ان گالیوں نے مچا رکھی تھی۔ وہ کیسے اس تپ کو دُور کرسکتا تھا جس میں وہ پھنکا جا رہا تھا کیسے؟۔۔۔ پر وہ سوچ بچار کے قابل بھی تو نہیں رہا تھا۔۔۔ اس کا دماغ تو اس وقت ایک ایسا اکھاڑا بنا ہوا تھا جس میں بہت سے پہلوان کشتی لڑ رہے ہوں جو خیال بھی وہاں پیدا ہوتا، کسی دوسرے خیال سے جو پہلے ہی سے وہاں موجود ہوتا بھڑ جاتا اور وہ کچھ سوچ نہ سکتا۔"(۴۷)

یہاں منٹو کی انسانی نفسیات شناسی ظاہر ہوتی ہے۔ کیشو لال جس احساس کے بوجھ تلے دبا ہے۔ اُسے پورے ماحول ہر شئے اور کیفیت میں اُس کا عکس نظر آ رہا ہے۔ اُس کے اپنے دل و دماغ کا بوجھ ہر شئے پر اُنڈا پڑ رہا ہے۔

اس افسانے میں آگے چل کر لکھتے ہیں:

"چلتے چلتے ایک لنگڑے 'کتے سے اس کی ٹکر ہوئی۔ اُس نے اس خیال سے کہ شاید اس کا پیر کچل دیا گیا ہے "چاؤں" کیا اور پرے ہٹ گیا اور وہ سمجھا کہ سیٹھ نے اسے پھر گالی دی ہے۔۔۔ گالی۔۔۔ گالی ٹھیک اسی طرح اس سے اُلجھ کر رہ گئی تھی، جیسے جھاڑی کے کانٹوں میں کوئی کپڑا وہ جتنی کوشش اپنے آپ کو چھڑانے کی کرتا تھا، اتنی ہی زیادہ اس کی رُوح زخمی ہوتی جا رہی تھی۔"(۴۸)

منٹو کردار کے خصائص اور نفسیاتی گرہیں کیسے کھولتے ہیں۔ سیٹھ کی گالی گیشو لال سے اس طرح چپک جاتی ہے کہ اُس کی پوری ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی حالت پر طاری ہو جاتی ہے۔ اُس کے اندر بھر جاتی ہے۔ اُس کے بیرون چھا جاتی ہے۔ اُس کے محسوسات اور ماحول پر طاری ہو جاتی ہے اور بالآخر اُسے پچھاڑ ڈالتی ہے۔ اس حالت کے روم روم میں منٹو نے زبان رکھ دی ہے۔ یہ تذلیل کا احساس گیشو لال کے انگ انگ سے بولنے لگتا ہے۔ ایسا بولتا ہوا احساس کہ یہ گالیاں ہمیں اپنے کانوں سنائی دینے لگتی ہیں۔

"گالیاں۔۔۔ گالیاں کہاں تھیں وہ دو گالیاں؟ اس کے جی میں آئی کہ اپنے سینے کے اندر ہاتھ ڈال کر وہ ان دو پتھروں کو جو کسی حیلے گلتے ہی نہ تھے۔ باہر نکال لے اور جو کوئی بھی اس کے سامنے آئے اس کے سر پر دے مارے پر یہ کیسے ہوسکتا تھا۔۔۔ اس کا سینہ مربے کا مرتبان تھوڑی تھا۔"(۴۹)

واقعی یہ گالیاں اب مجسم صورت اختیار کر گئی ہیں اور ہمیں نظر آنے لگا ہے۔ گیشو لال جب تک اُنھیں خود سے نوچ کر سیٹھ کے منہ پر مار نہیں دیتا۔ اُس وقت تک اُس کا زندہ رہنا مشکل ہے۔

منٹو ایسے بہت سے کردار تخلیق کرتے ہیں جن کی زبان، اسلوب، سبھاؤ اور رویہ اتنا زندہ اور پُرگو ہوتا ہے

کہ یہ کردار اپنا اندرون بیرون اپنے احساسات اور جذبات بعض اوقات صرف ایک جملے میں مجسم کر دیتے ہیں، جیسے گیشو لال کا ''ہت تیری''؛ ''کھول دو'' کا کلیدی جملہ ''کھول دو''، ہتک کا جادوئی لفظ ''اونہہ'' جو سوگندی کے احساسات میں چنگاری کی طرح ٹپکتا ہے اور سب خاکستر کر کے رکھ دیتا ہے۔ کرشن چندر لکھتے ہیں:

''میں نے روسی شاہکار ''یاما'' بھی پڑھا ہے اور اس موضوع پر کئی فرانسیسی کہانیاں بھی پڑھی ہیں اور امراؤ جان ادا کے کردار کا بھی مطالعہ کیا ہے لیکن ''ہتک'' کی ہیروئن نے موجودہ سماجی نظام کے اندر بسنے والی طوائف کی زندگی کے چھلکے اُتار کر الگ کر دیئے ہیں، اس طرح کہ اس افسانے میں صرف طوائف کا جسم ہی نہیں بلکہ اس کی رُوح بھی ننگی نظر آتی ہے۔ ایک شیشے کی طرح آپ اس کے آر پار دیکھ سکتے ہیں، دیکھ رہے ہیں کس بے دردی اور سفاکی سے منٹو نے اسے ننگا کیا ہے لیکن اس بدصورت خاکے کا ہر رنگ بدصورت ہوتے ہوئے بھی ایک نئے حسن کی تخلیق کرتا ہے طوائفیت سے محبت نہیں ہوتی۔ سوگندھی اور اس کی زندگی پر رحم نہیں آتا لیکن سوگندھی کی معصومیت اور اس کے عورت بنے پر اور اس کی زندگی اور اس کی چاہت اور اس کی تخلیق پر اعتقاد پیدا ہو جاتا ہے اور یہی سچے اور لافانی ادب کا جوہر عظیم ہے!''(۵۰)

منٹو کے ہاں کردار ہمیشہ اپنی زبان سے بولتا ہے اور اپنے محسوسات سے اپنی کیفیات سے اپنی شخصیت کو اظہار دیتا ہے، افسانہ نگار کے لیے یہ از حد مشکل مرحلہ ہوتا ہے کہ کردار جیسا کہ وہ ہے۔ اُسے اس طرح بیان دے کہ وہ اپنی مکمل شکل میں پینٹ ہو جائے منٹو کا موقلم یہی کرتا ہے۔ مثلاً ''بو'' میں گھاٹن لڑکی کا کردار منٹو نے الفاظ کی ٹکسال پر اُسے ایسا تراشا ہے کہ اُس کا روم روم دھڑکتا ہوا نظر آتا ہے۔ فطرت کی اصلیت اور حقیقت کی سرگرمی مجسم ہو جاتی ہے۔ اُس کی بھرپور توانائی لفظوں میں سے ٹپکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جیسے ہم اِک دھڑکتی ہوئی زندگی کو لفظوں کے عکس میں سے مشاہدہ کر رہے ہوں جس کی نسوں میں تازہ تازہ خون کی روانی ہو یہ افسانہ اِک حسی اور بصری تصویر بن جاتا ہے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''فطرت کی تازگی، تنومندی، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے وہ ان کے مشہور افسانے ''بو'' سے ظاہر ہے۔۔۔ ''بو'' میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے، جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے، پھر اس کیفیت کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں وہ کالج کی کلوپیٹرا حسین گوری چٹی لڑکی ہے اور اس لڑکی کے عروسی کپڑوں میں اور جسم میں بسی ہوئی عطرِ حنا کی بو، میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔۔۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دُوری کا تضاد، بیرونی اثرات اور

بناوٹ سے پاک فطرت اور ملمع اور تصنع کا تضاد، سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کے ملمع
میں ڈھلی یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی۔ اس گھاٹن
لڑکی کی طرح جو فطرت کی گود میں پلی ہے اور جس کا صحت مند چست اور مٹیالا جسم گویا
ابھی کچی مٹی سے ڈھالا گیا ہے۔ اس کے جسم کی گیلی، سوندھی مٹی کی سی بو" فطرت کی
تازگی" تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے" بو" کی یہ لڑکی فطرت کی بیٹی
ہے۔"(۵۱)

اسی طرح ٹیڑھی لکیر کا فطرت پسند ہیرو، جو یہ کہنے میں کبھی باک محسوس نہیں کرتا کہ مجھے آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی،" بیگو" جو خود سے محبت کرنے والوں کو کیسے روک سکتی ہے کہ جو چیز اچھی لگتی ہے۔ اُسے چومنے کو تو دل چاہتا ہے۔ بیگو کی فطرت معصومیت اور شوخی اور چنچل پن اتنے تناسب سے گھڑت میں آتا ہے کہ اُس کی پوری شخصیت کا حسن صفحۂ قرطاس پر بکھر جاتا ہے، جب وہ کہتی ہے:

" جو مرد بھی مجھ سے ملتا ہے۔ دوسرے تیسرے روز میرے کان میں کہتا ہے، بیگو دیکھ
میں تیری محبت میں گرفتار ہوں۔ رات دِن تو ہی میرے دِل و دماغ میں بسی رہتی
ہے۔ آپ نے مجھ سے یہی کہا۔ آپ بتائیے محبت کیا چیز ہے مجھے کیا معلوم کہ آپ
نے دِل میں کیا چھپا رکھا ہے۔ یہاں آپ جیسے کئی لوگ ہیں جو مجھ سے یہی کہتے
رہتے ہیں۔ بیگو تمہاری آنکھیں کتنی خوبصورت ہیں۔ جی چاہتا ہے کہ صدقے ہو
جاؤں۔ تمہارے ہونٹ کس قدر پیارے ہیں۔ جی چاہتا ہے ان کو چومے جاؤں۔
وہ مجھے چومتے رہتے ہیں۔ کیا یہ محبت نہیں؟ کئی بار میرے دِل میں خیال آیا ہے کہ
محبت کچھ اور ہی چیز ہے مگر میں پڑھی لکھی نہیں، اس لیے مجھے کیا معلوم ہو سکتا ہے۔
میں نے قاعدہ پڑھنا شروع کیا مگر چھوڑ دیا۔ اگر میں پڑھوں تو پھر چھلاں اور اس کے
بچھڑے کا پیٹ کون بھرے آپ اخبار پڑھ لیتے ہیں۔ اس لیے آپ کی باتیں بڑی
ہوتی ہیں۔ میں کچھ نہیں سمجھ سکتی۔" (بیگو)

یہ منٹو کے اندازِ بیان کی خوبی ہے کہ وہ کردار کا جو نقش ہمارے دِلوں پہ قائم کرنا چاہتے ہیں، کامیاب ہوتے ہیں، یا پھر کردار جس قسم کا ہوتا ہے۔ وہ اپنی تمام تر جزئیات اور تفصیلات کے ساتھ ظاہر ہو جاتا ہے۔ منٹو اُس کا تعارف اُس کا عمل ردِّ عمل اور گفتگو اس انداز سے اظہار میں لاتے ہیں کہ ہم پوری طرح اس سے آگاہی حاصل کر لیتے ہیں۔ کسی کردار میں ابہام نہیں رہتا۔ خالص اور زندہ کردار، جو لافانی ہو جاتا ہے اور قاری کو سدا یاد رہتا ہے۔ یہی جزئیات نگاری کی صفت ان کی منظر نگاری کو فطرت کے قریب تر کر دیتی ہے مثلاً

" سر جو کمہار لاٹھی ٹیکتا ہوا آیا اور دم لینے کے لیے ٹھہر گیا، بلغم اس کی چھاتی میں سڑکیں

کوٹنے والے انجن کی مانند پھر رہا تھا۔ گلے کی رگیں دمے کے دورے کے باعث دھونکنی کی طرح پھولتی تھیں کبھی سکڑ جاتی تھیں۔ اس نے گردن اُٹھا کر جگمگ جگمگ کرتے دِیوں کی طرف اپنی دُھندلی آنکھوں سے دیکھا اور اسے ایسا معلوم ہوا کہ دُور۔۔۔ بہت دُور۔۔۔ بہت سے بچے قطار باندھے کھیل کود میں مصروف ہیں۔ سرجو کمہار کی لاٹھی منوں بھاری ہوگئی بلغم تھوک کر وہ پھر چیونٹی کی چال چلنے لگا۔'' (۵۲)

لفظوں کی بہار اور اُن سے پیدا ہونے والے تاثر کا رِدھم ملاحظہ کیجیے:

''ساڑھیوں کی ریشمی سرسراہٹ، کلف لگی شلواروں کی کھڑکھڑاہٹ اور چوریوں کی کھنکھناہٹ ہوا میں تیرنے لگی۔ تمتمائے ہوئے مکھڑوں پر بار بار گرتی ہوئی لٹیں ننھے ننھے سینوں پر زور دے کر نکالی ہوئی بلند آوازیں اُونچی ایڑھی کے بوٹوں پر تھرکتی ہوئی ٹانگیں، لچکتی ہوئی اُنگلیاں، دھڑکتے ہوئے لہجے پھڑکتی ہوئی رگیں اور پھر ان الہڑ لڑکیوں کی آپس میں سرگوشیاں، یہ سب کچھ دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ گلی کے پتھریلے فرش پر حسن و شباب اپنے قلم سے اپنے معانی لکھ رہا ہے۔'' (۵۳)

کیسا روشن روشن منظر لفظوں کے بطون سے سارے رنگ ساری روشنیاں جھلک جھلک پڑتی ہیں۔ محترک اور فعال منظر کشی منٹو کے لفظوں کے اندر اِک ارتعاش محسوس ہوتا ہے۔ زندگی اور حرکت اِک سرسراہٹ، آہنگ کہ لفظ کھنکتے ہیں۔ ان کے اندر سے کئی ساز اور سُر پھوٹنے لگتے ہیں۔ وہی آہنگ جو منٹو پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ لفظوں کے سانچے گھڑتا اور پھر اُن کے اندر زندگی کی رُوح سی پھونک دیتا ہے کہ وہ مناظر بنتے ہیں۔ کردار بنتے ہیں۔ کیفیات و احساسات بنتے ہیں۔ نفسیات اور تجزیے بنتے ہیں اور وہ سب کچھ جو منٹو چاہتا ہے لفظ منٹو کے خیال کے ساتھ ساتھ اپنی ماہیت تبدیل کرتے ہیں۔ اُس کی فکر کے ساتھ ساتھ محوِ سفر رہتے ہیں اور جہاں وہ چاہتا ہے اُن سے پڑاؤ ڈلوا لیتا ہے۔

''اس کی صحت مند چھاتیوں میں وہی گدراہٹ، وہی جاذبیت، وہی طراوت، وہی گرم گرم ٹھنڈک تھی، جو کمہار کے ہاتھوں سے نکلے ہوئے تازہ تازہ کچے برتنوں میں ہوتی ہے۔ مٹمیلے رنگ کی ان جوان چھاتیوں میں جو بالکل بے داغ تھیں۔ ایک عجیب قسم کی چمک محلول تھی، سیاہی مائل گندمی رنگ کے نیچے دُھندلی روشنی کی ایک تہ سی تھی جس نے یہ عجیب و غریب چمک پیدا کر دی تھی جو چمک ہونے کے باوجود چمک نہیں تھی۔ اس کے سینے پر چھاتیوں کے یہ اُبھار دیئے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی کے اندر جل رہے ہوں۔'' (۵۴)

منٹو مروج لفظوں کے سانچے ہی نہیں تبدیل کرتا۔ اُن کے معانی میں تغیر آفرین تبدیلیاں ہی نہیں لاتا

بلکہ اپنی ضرورت کے مطابق خود لفظ بناتا اور بنے ہوئے لفظوں میں انقلاب آفریں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ مثلاً درج بالا اقتباس میں لفظ ''مٹمیلے'' دیکھئے اس صورتِ حال میں یہ لفظ کتنا موزوں اور جامع ہے۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''منٹو زندہ ہی کب ہے جو اس سے ملوں منٹو کی شخصی دلچسپیاں، شخصی تجربے شخصی زندگی ختم ہو چکی ہے۔ اب تو صرف و محض فن جی رہا ہے۔ مجرد و مطلق رُوح سے آدمی کیا بات کرے۔ وہ اب زندوں میں نہیں، اپنے تجربات و محسوسات کے ساتھ جی رہا ہے۔ وہ ہر وقت اپنے تجربات کے ساتھ مصروف رہتا ہے۔ ہر وقت اُنھیں اُلٹتا پلٹتا رہتا ہے۔ وہ ہر وقت اُنھیں توڑ توڑ کر طرح طرح سے جوڑتا رہتا ہے۔ ان میں نئے معنی تلاش کرتا ہے۔ ذاتی تجربوں میں انسانی معنویت ڈھونڈتا ہے۔ ان میں نئے معنی تلاش کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ لفظوں، محاوروں، اسالیب بیان کی کھوج میں رہتا ہے۔ لفظوں کو توڑتا ہے۔ نئے سرے سے جوڑتا ہے۔ ایک ایک بات کو چار چار طرح سے کہہ کے دیکھتا ہے اور پھر جھنجھلا کے چھوڑ دیتا ہے اور جب تک خیال کے لیے اسے کوئی موزوں تصویری اظہار نہ مل جائے، چین نہیں آتا۔ اُسے اُردو میں کیا کہتے ہیں۔ پنجابی میں کیا کہتے ہیں۔ غالب نے کیا کہا ہے۔ غرض منٹو کو چوبیس گھنٹے یہی پڑی رہتی ہے کہ اپنے تجربات کی تشکیل کس طرح کی جائے۔''(۵۵)

منٹو اپنی حقائق نگاری کے لیے منفرد سانچے ساخت کرتے ہیں۔ واقعہ اور حادثے، اُن کے فن کو زک نہیں پہنچاتے، مثال کے طور پر فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے افسانے دیکھے جا سکتے ہیں۔ واقعے کی ہیجانی یا ہنگامی نوعیت کیسی ہی سنگین ہو اُس کا اظہار بڑا ہی فنکارانہ ہوتا ہے۔ یہ الگ بات کہ واقعات کی تلخی اور کہانی کی دلچسپی قاری کو کچھ اور دیکھنے نہیں دیتی ورنہ منٹو لفظ لفظ میں سطر سطر میں فکر و فن اور اسلوب کی ندرت کے بے مثال نمونے دیتا چلا جاتا ہے۔ چاہے منظر نگاری ہو کہ کردار نگاری، جذبات نگاری ہو کہ نفسیاتی جہتوں کا بیان، اُس کا قلم کچھ نئی سمتیں کھوجتا چلا جاتا ہے۔ یہ دَور گیارہ سال کے عرصے پر محیط ہے۔ یہ وقت اُنھوں نے بمبئی میں گزارا اور ۱۹۴۷ء تک وہیں مقیم رہے۔ جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

''بمبئی میں فلموں میں کام کرنے کے ساتھ ساتھ وہ شد و مد سے نخلِ افسانہ نگاری کی آبیاری بھی کرتے رہے۔ اُنھوں نے اُردو افسانے کو نئی سمت، نئی تکنیک، نئی فضا اور نئے موضوعات دیئے اور اس پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دی اور اُن کا شمار اُردو کے صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں ہونے لگا۔''(۵۶)

منٹو نے اس دَور میں بے شمار افسانے لکھے۔ ان کے اوّلین افسانے جن میں رومان کا رنگ نمایاں

ہے۔ اسی دَور کی تخلیق ہیں۔ ان میں ''بیگو''؛''نامکمل تحریر''؛''لالٹین''؛''مصری کی ڈلی'' اور ''موسم کی شرارت'' شامل ہیں۔ ان افسانوں کے زمرے میں اسی نوع کے کچھ دیگر افسانے مثلاً ''بانجھ''؛''شاہ نشین''؛''شوشو''؛''چوہے دان''؛''غسلخانہ'' اور اُس کا پتی بھی شامل کیے جا سکتے ہیں۔ منٹو کے ترقی پسند افسانے ''نیا قانون''؛''شغل'' اور ''نعرہ'' اسی دور میں لکھے گئے۔ منٹو کے پہلے تین معتوب افسانے کالی شلوار، دُھواں اور بو بھی اس دَور سے متعلق ہیں۔ ہتک اور خوشیا جیسے لافانی شاہکار جن سے منٹو کے فن کو جلا ملی، اس دَور سے وابستہ ہیں۔ اسی دَور میں منٹو نے بلوغ کی نفسیات پر پھاہا اور ''بلاؤز'' جیسے افسانے لکھے۔ اس دَور کے دیگر مقبول افسانوں میں ڈرپوک ترقی پسند، چغد، پڑھیے کلمہ، سوراج کے لیے، دس روپے منتر وغیرہ کو شمار کیا جا سکتا ہے۔

اس دَور کے شائع شدہ مجموعے یہ ہیں: ''منٹو کے افسانے، دُھواں، افسانے اور ڈرامے، لذتِ سنگ '' لیکن بابو گوپی ناتھ اس دَور کا نہایت منفرد افسانہ ہے اور کردار نگاری کا بہترین نمونہ پیش کرتا ہے۔

ممتاز شیریں منٹو کے دوسرے دَور سے متعلق لکھتی ہیں:

> ''بابو گوپی ناتھ'' ایک بڑا اہم موڑ تھا، جس سے منٹو کی افسانہ نگاری کا دوسرا دَور شروع ہوتا ہے۔ اس میں منٹو نے خلافِ معمول بڑا بھرپور، پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا تھا اور اس کردار کو پیش کرتے ہوئے منٹو کا رویہ بھی ایک سچے فن کار کا تھا۔ ایک مکمل کردار کے ساتھ اس افسانے میں ایک مکمل اور بھرپور تجربہ بھی تھا، جیسا کہ عسکری صاحب نے کہا ہے۔ منٹو عموماً چھوٹے چھوٹے انفرادی تجربوں کو فوراً رقم کر کے افسانے کی گرفت میں لے آتا تھا۔۔۔ اس سے پہلے کہ یہ چھوٹے چھوتے تجربے آپس میں مل کر اور وقت گزرنے پر فن کار کے ذہن میں ڈھل کر ایک مکمل اور بڑے تجربے کی تشکیل پائیں۔
>
> البتہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں ایک بڑے تجربے اور تکمیل کا احساس پایا جاتا تھا۔'' (۵۷)

بابو گوپی ناتھ منٹو کے دوسرے دَور کا ایک اہم سنگِ میل ہے۔ منٹو کے عام رجحان کے برعکس اس افسانے میں پھیلاؤ زیادہ ہے لیکن تمام واقعات مرکزی خیال سے جڑے ہوئے ہیں۔ اسی لیے کہانی طویل ہونے کے باوجود کہیں بھی بے ہنگم نہیں ہوتی نہ پلاٹ بے سمت ہوتا ہے۔ یہاں بہت سے کردار اور شخصیتیں ساخت ہوتی ہیں۔ ان چھوٹے دو غلے اور مکار کرداروں میں سے بابو گوپی ناتھ اُبھرتا ہے جو ایک مثبت اکائی کی طرح سب پر چھا جاتا ہے۔ یہ لافانی کردار دراصل معاشرے کی مثبت اقدار کی علامت بنتا ہے۔ اس کا طرزِ عمل، اس کی نفسیات، مزاج، مکالمے سب اسی رنگ میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ نوید الحسن لکھتے ہیں:

> ''کردار نگاری میں منٹو بے مثل ہے۔ اُردو ادب میں کوئی ان کا ثانی نہیں، بابو گوپی ناتھ صرف خیالی کردار نہیں وہ انسانی فطرت کی گہرائیوں میں ڈوبا ہوا تھا۔ منٹو کا کمال

یہ ہے کہ اُس نے بابو گوپی ناتھ کو فطرتِ انسانی کی اتھاہ گہرائیوں میں سے ڈھونڈ نکالا ہے۔ اس کے فن کی طوفانی موجوں نے اسے ساحل پر پھینک دیا ہے۔ زندہ و سالم حالت میں اب وہ اس کے فن کا شاہکار اور دائمی کردار بن چکا ہے اور انسانی نفسیات کی گہرائیوں کی جانب اشارہ کرتا ہے۔" (۵۸)

اس کردار میں بلا کا طنز ہے۔ وہ بے وقوف نہیں لیکن بے وقوف بنتا ہے، جان بوجھ کر دھوکا کھاتا ہے۔ وہ جہاں دیدہ ہے لیکن جان بوجھ کر لٹتا ہے۔ اُس کے مکالمے اور فکری تجزیے انسانی فطرت اور معاشرتی اقدار پر گہرے طنز ہیں مثلاً

"رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کرواتے ہیں اور مقبروں اور تکیوں پر انسان خدا سے۔۔۔۔ ان دونوں جگہوں (کوٹھے اور تکیے) پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہے۔" (۵۹)

منٹو کے دوسرے دَور میں تحلیلِ نفسی کی تکنیک بھی موجود ہے، جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ منٹو کے ابتدائی دَور میں بھی اس کی خام شکل موجود ہے، لیکن دوسرے دَور میں تحلیلِ نفسی اُن کے افسانوں کی تکنیک کو وسعت و گہرائی بخش دیتی ہے۔ منٹو کے فن کی ایک اہم خوبی اُن کا انسانی کردار کا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ وہ موجود سے گزر کر پس منظر کو دیکھتے ہیں جنھوں نے فرد یا حالات کی تشکیل اور تکمیل کی ہوتی ہے۔ شعور سے گزر کر تحت الشعور کی کارفرمائیوں کو منکشف کرتے ہیں تاکہ انسان کے افعال اور کردار کے محرکات کا پتہ لگایا جا سکے۔ وہ ایک ماہر نفسیات کی طرح اپنے کرداروں کے ذہنی عمل کی تحلیلِ نفسی کرتے ہیں اور اکثر اوقات ان کی موشگافیاں دیکھ کر ان کی بصیرت اور ژرف نگاہی پر حیرت ہوتی ہے۔

اِس دَور کے کئی افسانے نفسیات پر مبنی ہیں، مثلاً بانجھ، ڈرپوک، تقی کاتب، ٹیڑھی لکیر، بس ٹین والا، چغد وغیرہ۔

خصوصاً ڈرپوک اور بانجھ مکمل طور پر نفسیاتی افسانے ہیں اور ان میں تحلیلِ نفسی کی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ ڈرپوک میں یہ نفسیاتی مسئلہ درپیش ہے کہ فطری خواہشات یا احتیاجات کو اگر معاشرتی بندشوں کی وجہ سے اِک لمبا عرصہ اندر ہی مقید رکھا جائے تو انسان میں ان فطری عوامل کے لیے بھی عجب سی جھجک پیدا ہو جاتی ہے، جیسے ڈرپوک کا ہیرو جاوید جو جوان اور صحت مند ہوتے ہوئے بھی عورت کی فطری ضرورت سے منہ موڑتا رہا اور بالآخر اُس کے اندر پیدا ہونے والی گھٹن اُسے کوشش کے باوجود عورت کے قریب نہ لا سکی، جب کوئی معاشرتی قدغن نظر نہیں آتی تو میونسپل کمیٹی کی لالٹین جو دیوار سے گڑی ہے۔ وہ اُسے اِک گھورتی ہوئی آنکھ معلوم ہونے لگتی ہے۔ گویا لالٹین کی گھورتی ہوئی آنکھ، اُس کی فطری جھجک کی علامت بن جاتی ہے۔

ڈرپوک کا آغاز یوں ہوتا ہے:

''میدان بالکل صاف تھا مگر جاوید کا خیال تھا کہ میونسپل کمیٹی کی لالٹین جو دیوار میں گڑی ہے اسے گھور رہی ہے۔''(۶۰)

جاوید اس گھورتی ہوئی آنکھ کے نفسیاتی خوف پر قابو پا بھی لیتا ہے اور بازارِ حسن میں داخل بھی ہو جاتا ہے لیکن قدم قدم پر اُس کا نفسیاتی خوف کئی بندشوں کا سامنا کرتا ہے اور رنڈی کی ترغیب کے باوجود وہ جیسا گیا تھا ویسا ہی وہاں سے واپس بھاگ آتا ہے اور خود کو نفسیاتی سہارا دینے کے لیے خود کو ہی کہتا ہے۔

''جاوید تم ایک بہت بڑے گناہ سے بچ گئے۔خدا کا شکر بجالاؤ۔''(۶۱)

مصنف یہ انجام دِکھا کر جاوید کی نفسیاتی اُلجھنوں کا شکار محروم شخصیت کو بڑی خوبی سے ہمارے سامنے لے آتا ہے۔

منٹو نے اس اختتامی جملے سے کہانی کے مرکزی خیال یعنی تھیم کو اُبھار کر افسانے کو زیادہ موثر بنا دیا ہے۔جاوید کسبیوں کے بازار سے ناکام واپس لوٹ کر بھی شرمندہ نہیں ہوتا بلکہ اُلٹا خدا کا شکر بجالاتا ہے کہ اُس نے اُسے ایک گناہِ کبیرہ سے بچا لیا۔یہ اُس کے شعور کی آواز ہے۔جاوید چونکہ نفسیاتی اُلجھنوں کا شکار ہے اور خود فریبی یا خوش فہمی میں اپنی نامرادی کو کامرانی سمجھ رہا ہے۔۔۔یہ جاوید کا سنگین المیہ ہے۔۔۔اگر وحدتِ تاثر کے مثلیاس سے کسی افسانے کی قامت اور معیار کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔تو''ڈرپوک'' بلاشبہ بلند قامت کا نفسیاتی افسانہ ہے۔انجام اور آغاز کے وسط میں منٹو نے جو جزئیات مہیا کی ہیں۔وہ بہت موزوں اور دلچسپ ہیں۔منٹو کہیں بھی موضوع سے بے راہ نہیں ہوئے افسانے میں گھٹاؤ، ربط اور تسلسل ہے۔منظر کشی، جزئیات، نگاری تشبیہات اور زبان و بیان کے حسن نے افسانے کو جلا بخشی ہے۔ایک روکھے پھیکے نفسیاتی موضوع کو منٹو نے اپنے فن کی پرکاری سے دلکش بنا دیا ہے اور یہ ایک پیچیدہ کردار کا بڑا ہی ہموار مطالعہ ہے۔کردار یا موضوع کی پیچیدگی یا ثقالت اُن کے اسلوب کا حصہ نہیں بنتی بلکہ اِک آفاقی موضوع میں تبدیل ہوتی ہوئی کہانی جو اپنے ہیرو کے نفسیاتی خوف کو معاشرتی اقدار کے چولے میں لپیٹ دیتی ہے۔یوں اِک نفسیاتی طنز کی مثال بنتی ہے۔بانجھ بھی منٹو کا مکمل طور پر ایک نفسیاتی افسانہ ہے، یہاں منٹو نے محبت سے عاری انسان کے لیے اِک عجب نفسیاتی توجیہہ پیش کی ہے کہ جس طرح عورت کا حمل گر جاتا ہے۔اسی طرح محبت کا اسقاط بھی ہو جاتا ہے اور بانجھ پن پیدا ہو جاتا ہے،جس طرح عورت اپنے جسمانی نقائص کے باعث اولاد پیدا کرنے کے قابل نہیں رہتی ،اسی طرح یہ لوگ بھی چند نفسیاتی ورُوحانی عیوب کی بنا پر محبت کرنے کے قابل نہیں رہتے۔منٹو نے محبت کے اس بانجھ کی بے کیف، بے رنگ اور بے رُوح زندگی کی بڑی جاندار تصویر کشی کی ہے۔اُس کے ذہنی کرب اور رنج والم کا موازنہ ایک بانجھ عورت کی ذہنی حالت سے کیا ہے اور اس محروم شخص کا جس کی محبت کا اسقاط ہو چکا ہے۔زبردست نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔اس کی خواہشات مردہ اور ارادے مضمحل ہیں۔اس کی زندگی اِک مسلسل نوحہ اور مرثیہ معلوم ہوتی ہے۔منٹو کا اسلوب اس تہی داماں

شخص کی عکاسی کرتے ہوئے کسی چھوٹی سے چھوٹی جزئیات کو بھی بیان کرنے سے نہیں چوکتا، یوں یہ اس کی شخصیت کا مکمل نفسیاتی مطالعہ بن جاتا ہے۔ جگدیش چندرودھیاون اس افسانے پر لکھتے ہیں:

''گو موضوع کی لحاظ سے ایک اہم نفسیاتی حقیقت کا حامل ہونے کی بنا پر ''بانجھ'' ایک خشک اور بے رنگ افسانہ ہونا چاہیے، منٹو نے اسے اپنے حُسنِ تحریر سے دِل آویز اور رنگین بنا دیا ہے۔ جزئیات نگاری، منظر نگاری، تشبیہات اور استعارے فکر انگیز جملے، ان سب نے مِل کر ''بانجھ'' کو تب و تاب عطا کی ہے۔ ساحل سے سمندر کی منظر کشی دلکش اور جاذب ہے، پھر منٹو نے نعیم کے کردار کو فنی چابک دستی سے بہت نمایاں کیا ہے اور نعیم کا کردار محبت میں بانجھ لوگوں کی علامت اور پہچان بن جاتا ہے۔ منٹو کی حیرت انگیز قوتِ مشاہدہ، قدم قدم پر متاثر کرتی ہے۔ گویا اس افسانے میں، منٹو کا فن اپنے سب لوازمات کے ساتھ جوبن پر ہے۔'' (۶۲)

یہ افسانہ منٹو کی جدت طرازی کا مظہر ہے۔ اس میں اِک منفرد تکنیک کا استعمال ہے۔ یہ منٹو کے اسلوب کا حسن ہے کہ وہ بظاہر عام اور معمولی الفاظ کو استعمال کے ہنر سے غیر معمولی بنا دیتے ہیں، جیسے یہاں بانجھ اور اسقاط کے الفاظ میں قلب ماہیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ دونوں الفاظ نئے مفاہیم اور معانی کا جامہ اوڑھ لیتے ہیں، جن کی ندرت مسلّم ہے۔ افسانے میں تحلیلِ نفسی کی تکنیک بھی بڑی کامیاب ہے۔

مجموعی لحاظ سے منٹو کے فن میں دوسرا دَور بڑا اہم دَور ہے۔ اس دَور میں وہ خارجی رجحانات کے اثرات سے نکل کر ایک ایسے اسلوب کی اختراع کرتے ہیں، جس میں حقیقت نگاری اور علامت نگاری کے ارتباط کی تکنیک در آئی ہے، تضاد، تکرار اور طنز کی تکنیک پہلی بار اُردو افسانے میں استعمال ہوئی۔ منظر نگاری، کردار نگاری، فضا بندی کے نئے زاویے اختراع ہوئے اور تشبیہات، استعارات، علامات اور زبان و بیان کے سانچوں میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔

تیسرا دَور

منٹو کے ہاں فن کا ارتقاء جاری رہا۔ اُن کی پہلے دَور کی ناپختہ تحریروں میں بھی کام کی بہت باتیں نکل آتی ہیں لیکن دوسرا دَور اُن کے فنی تفوق کا بہترین عکاس ہے، جس کے کریڈٹ پر نیا قانون، کالی، شلوار، ہتک خوشیا، بلاؤز، ٹیڑھی لکیر، نعرہ، ڈرپوک، جیسے لازوال افسانے موجود ہیں لیکن تیسرا دَور اُن کے فن کی تکمیل کا دَور ہے۔ اگرچہ اُن کی زود نویسی، بدیہہ گوئی، خارجی دباؤ، معاشی پریشانیاں اُن سے فی البدیہہ افسانے لکھواتی رہیں اور اس دَور میں بھی بعض افسانے بس لکھنے کو لکھے گئے۔ البتہ اُن کے انتہائی اعلیٰ درجے کے بہت سے افسانے اسی دور کی یادگار ہیں مثلاً ''موذیل، ٹھنڈا گوشت، کھول دو، باسط، ٹوبہ ٹیک سنگھ، پھندنے،

یزید، گورمکھ کی وصیت، آخری سیلوٹ، ٹیٹوال کا کتا، نکی، ممی، چغد، پانچ دن، شاردا، سرکنڈوں کے پیچھے اور ممد بھائی'' وغیرہ اور ان کے ساتھ بہت سے کمزور افسانے بھی موجود ہیں۔ کیونکہ منٹو کسی واقعے یا معمولی حادثے کو بھی معمولی نہ جانتے تھے اور جو کچھ مشاہدے و تجربے سے گزر جاتا۔ اُس پر لکھنا یا اُس کی کوئی نئی نفسیاتی توجیہہ بیان کرنا گویا لازم ہو جاتا تھا۔ وہ واقعات کے ساتھ اتنا وقت بعض اوقات بسر نہ کر سکتے تھے جو کسی عام واقعے کو تخلیق کی صورت میں ڈھلنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ پیسے کی ضرورت، مدیران کی جلد بازی اُنھیں بعض اوقات اُدھ کچرا یا ناپختہ ہی اُگلنے پر مجبور کر دیتی تھی، لیکن جتنا زیادہ اُنھوں نے اس دَور میں لکھا اُتنا کسی دَور میں نہ لکھا گیا۔ اُن کے متعدد افسانوں کے مجموعے اسی دَور میں چھپے، مثلاً چغد، اگر چہ اسے ترتیب ۱۹۴۷ء سے پہلے دیا گیا لیکن چھپا یہ بعد میں اس لیے یہ بھی تیسرے دَور میں شامل ہو جاتا ہے، اس کے علاوہ ''سیاہ حاشیے'' (۳۲ افسانے)؛ ''خالی بوتلیں، خالی ڈبے'' (۱۳ افسانے)؛ ''ٹھنڈا گوشت'' (۸ افسانے)؛ ''نمرود کی خدائی'' (۱۲ افسانے)؛ ''بادشاہت کا خاتمہ'' (۱۱ افسانے)؛ ''یزید'' (۹ افسانے)؛ ''سڑک کے کنارے'' (۱۱ افسانے)؛ ''سرکنڈوں کے پیچھے''؛ ''پھندنے''

وفات کے بعد شائع ہونے والے مجموعے درج ذیل ہیں:

''بغیر اجازت'' (۱۱ افسانے)؛ ''برقعے'' (۱۰ افسانے)؛ ''شکاری عورتیں'' اس میں شامل بیشتر تحریریں پہلے سے طبع شدہ تھیں ''رتی تولہ ماشہ'' (۱۱ افسانے)؛ ''طاہرہ سے طاہر'' یہ بھی مطبوعہ تحریروں پر مشتمل ہے۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دَور میں منٹو نے بہت زیادہ لکھا۔

جب اتنا زیادہ لکھا جائے تو اُس میں یکساں معیار کو برقرار رکھنا مشکل ہوا کرتا ہے، پھر بھی منٹو کا کمزور افسانہ بھی اسلوب کے حوالے سے کئی فنی خصائص کا حامل ہوتا ہے۔

منٹو کے فن کا تیسرا دَور جنوری ۱۹۴۸ء سے جنوری ۱۹۵۵ء تک ہے۔ منٹو سات یا آٹھ جنوری ۱۹۴۸ء کو ہندوستان سے ہجرت کر کے کراچی سے گزرتے ہوئے لاہور پہنچے اور ۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء کو وفات پا گئے۔ ان سات سالوں میں اُنھوں نے برق رفتاری سے لکھا، پاکستان میں فلمی صنعت کا وجود نہیں تھا۔ اس لیے منٹو کی تمام تر توجہ اپنے فن پر ہی مرکوز رہی تخلیقی لحاظ سے اس دَور کو ہم منٹو کا زریں دَور کہہ سکتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ منٹو کو تقسیم کے حالات و واقعات نے از حد متاثر کیا، فسادات، قتل و غارت، آگ اور خون، انسانی فطرت کا بے رحم اور مسخ شدہ چہرہ، اس مکروہ چہرے کے اندر بعض اوقات روشن ضمیر کی چنگاری، جو منٹو کے نفسیاتی مطالعے کی مثال ہے۔ علاوہ ازیں اقدار و اخلاق کی شکست و ریخت، ٹوٹتے ہوئے رشتے، اجڑتی ہوئی بستیاں، نامانوس حالات، اجنبی اشخاص، نئی زمینیں، یہ سب کچھ منٹو کے احساس کو دہلا رہا تھا، لیکن ان بھی انسانیت سوز حالات و واقعات کو، مکروہ کرداروں کو اُنھوں نے جو فنکارانہ اظہار دیا۔ دراصل یہی منٹو کے فن کی معراج ہے۔ اس ننگی فطرت کے خیر و شر کے دونوں پہلوؤں کی نفسیات کا منٹو نے بغور مطالعہ کیا

جہاں اِک ایسی فضا پیدا ہو چکی تھی کہ قتل و غارت گری کھیل تماشہ بن گیا تھا۔ عصمت دری و لوٹ مار معمولاتِ زندگی۔۔۔ اُس دَور کا مجموعی مزاج سنگ دِلی، بے حسی، خود غرضی اور بے رحمی بن چکا تھا۔ جہاں فرقہ پرستی، مذہبی جنون، نسلی تعصب انسانیت کے چیتھڑے اُڑا رہا تھا۔ وہاں بھی منٹو کی تیز نگاہ ضمیر کی چنگاری اور انسانیت کا شعلہ دیکھ لیتی ہے۔ منٹو کی فکر کا یہ اعتدال ہے کہ افراط و تفریط کا شکار نہیں ہوتی۔ علی ثنا بخاری لکھتے ہیں:

''برصغیر کی آزادیٔ ہند کے مسلمانوں کے لیے دُہری آزادی کے مماثل تھی، فتح جتنی بڑی ہوتی ہے اُتنا ہی زیادہ قربانیوں کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ ہندوستان کے مسلمانوں کو پاکستان حاصل کرنے کے لیے خاک و خون کے دریا سے گزرنا پڑا۔ چنانچہ قیامِ پاکستان کے فوری بعد کے ادب خصوصاً افسانے پر اس موضوع کی چھاپ بڑی گہری ہے۔ منٹو کے ہاں خیالی داستانوں کی جگہ نہیں۔ وہ فرار کے قائل نہیں اُنھوں نے تلخ حقیقتوں سے کبھی منہ نہیں موڑا بلکہ اُن کا سامنا کیا ہے۔ چنانچہ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد منٹو کے افسانے زندگی کی انھی تلخ سچائیوں کو موضوع بنائے ہوتے ہیں ایسے افسانوں کی بہترین مثال حاشیے کے افسانچے ہیں اور اسی مجموعے سے ان کی افسانہ نگاری کے تیسرے دَور کا آغاز ہوتا ہے۔'' (۶۳)

خود منٹو اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

''میں نے اس خون کے سمندر میں غوطہ لگایا جو انسان نے انسان کی رگوں میں بہایا تھا اور چند موتی چن کر لایا، عرقِ انفعال کے، مشقت کے، جو اُس نے اپنے بھائی کے خون کا آخری قطرہ بہانے میں صرف کی تھی۔ اُن آنسوؤں کے جو اس جھنجھلاہٹ میں کچھ انسانوں کی آنکھوں سے نکلے تھے کہ وہ اپنی انسانیت کیوں ختم نہیں کر سکے۔۔۔ یہ موتی میں نے اپنی کتاب سیاہ حاشیے میں پیش کیے۔'' (۶۴)

سیاہ حاشیے کا انتساب منٹو کی فکری و فنی جہات کا غماز ہے۔ اختصار میں کتنے انسانی رویوں، سماجی نفسیات اور کرداری کوائف واضح ہو جاتے ہیں اور منٹو کا اسلوب کتنی ذمہ داریوں اور فرائض کی ادائیگی کا امین ٹھہرتا ہے۔ انتساب ملاحظہ ہو۔

''اُس آدمی کے نام جس نے اپنی خونریزیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہا: ''جب میں نے ایک بڑھیا کو مارا تو مجھے ایسا لگا مجھ سے قتل ہو گیا۔'' (۶۵)

سیاہ حاشیے کی فکری جہت اس مختصر بیان میں پوری طرح سمو دی گئی ہے۔ اس کی فنی بنیادیں اِک نئے تجربے اور تکنیک کو استوار کرتی ہیں۔ اسی لیے ابتدا منٹو کے مخالفین نے اسے لطیفہ گوئی یا وہ گوئی سے تعبیر کیا۔ کیونکہ وہ اِک نیا رنگ اور آہنگ افسانے کو بخش رہے تھے جو اُس عہد میں نامانوس تھا۔ منٹو کی جدت پسندی

اُردو افسانے کو جو نیا انداز بخش گئی بعد ازاں یہ تکنیک باقاعدہ اُردو افسانے میں مروج ہوگئی۔ منٹو کے جدت پسند ذہن نے اور ندرت پسند طبیعت نے ان چھوٹے چھوٹے نثر پاروں میں بڑی بڑی حقیقتیں، المیے اور حادثے سمو دیئے ہیں۔ منٹو ان افسانچوں کو بالکل غیر جذباتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ایک دو جملوں کے بعد واقعے کی سنگین صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ قاری لرزتا ہے، دبکتا ہے، بھاگ نکلنا چاہتا ہے لیکن اس کا موقع نہیں ملتا جلد ہی بے رحم انجام اُس کے سامنے ہوتا ہے۔ یہ انجام کسی ہوائی گولی کی طرح پُر سرعت ہوتا ہے کہ قاری خود کو ہٹا ہی نہیں پاتا، اور سامنا کرنا ہی پڑتا ہے اور پھر اُس پر سوچ کے کئی دَر وا ہو جاتے ہیں۔ اس سارے عمل میں مصنف بالکل غیر جذباتی اور لاتعلق سا رہتا ہے۔ لاتعلق سیدھے سادے انداز میں وہ جو کچھ کہہ دیتا ہے۔ اس میں زبردست ایمائیت ہوتی ہے۔ یہ ایمائیت انسانوں کے رویوں، نفسیات اور متضاد پہلوؤں کی ہمہ جہت تفصیل پیش کرتی ہے، مثلاً

''پٹھانستان''

خو ایک دم جلدی بولو تم کون اے

میں۔۔۔میں۔۔۔

''خو شیطان کا بچہ بولو۔۔۔''

اندو اے یا مسلمین

،،مسلمین''

خو تمہارا رسول کون ہے؟''

''محمد خان''

''ٹیک اے۔۔۔جاؤ''(٦٦)

منٹو چند جملوں میں اتنی گہری چوٹ لگاتے ہیں کہ انسان تلملا اُٹھتا ہے۔ طنز منٹو کے اسلوب کا ہمیشہ سے حصہ رہی ہے۔ اب جب کہ معاشرے کا اِک ہولناک رُخ اور بہیمانہ فطرت برہنہ ہو کر اُن کے سامنے آئی تو اُن کی طنز میں وہ کاٹ بھر گئی جو اپنی انتہا میں پہنچ کر زہر خند بن جاتی ہے مثلاً

''دعوتِ عمل''

آگ لگی تو سارا محلہ جل گیا۔۔۔صرف ایک دُکان بچ گئی جس کی

پیشانی پر یہ بورڈ آویزاں تھا۔۔۔

''یہاں عمارت سازی کا جملہ سامان ملتا ہے۔''(٦٧)

منٹو کا طنز اِک ایسا آئینہ ہے، جس میں معاشرے کا ہشت پہلو چہرہ نظر آنے لگتا ہے۔ اس گھناؤنی تصویر پر منٹو کہیں بھی اپنی رائے یا تبصرہ درج نہیں کرتے، نہ ہی اپنے قلبی جذبات کو ظاہر ہونے دیتے ہیں۔ وہ

لطیفے سناتے ہیں۔ بڑے سفاک لطیفے معاشرے کے مجموعی مزاج اور معاشرتی شکست وریخت کے آئینہ دار ہوا ہی کرتے ہیں۔ اسی لیے تو اُس دَور کی اصلی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ انتہائی جامع تصویر کیونکہ منٹو لفظوں سے رنگوں اور قلم سے برش کا کام لینا جانتے ہیں۔ مثلاً جیلی۔

''صبح چھ بجے پٹرول پمپ کے پاس ہاتھ گاڑی میں برف بیچنے والے کے چھرا گھونپا گیا ہے۔ سات بجے تک اس کی لاش لک بچھی سڑک پر پڑی رہی اور اس پر برف پانی بن بن گرتی رہی۔

سوا سات بجے پولیس لاش اُٹھا کر لے گئی۔ برف اور خون وہیں سڑک پر پڑے رہے۔

ایک تانگہ پاس سے گزرا بچے نے سڑک پر جیتے جیتے خون کے جے ہوئے، چمکیلے لوتھڑے کی طرف دیکھا۔ اس کے منہ میں پانی بھر آیا۔ اپنی ماں کا بازو کھینچ کر بچے نے اُنگلی سے اُس طرف اشارہ کیا'' دیکھو می جیلی'' (۶۸)

منٹو ان نثر پاروں میں اِک مکمل خیال، واقعے اور پس منظر کو مقید کر دیتے ہیں۔ ان کے عنوانات ان کی فکری جہت اور طنز کے ترجمان ہوتے ہیں۔

لائنیں فکر اور خیال کے مطابق ترتیب دی گئی ہیں کہ ہر جملے کا اپنا تاثر پوری طرح قائم ہوتا ہے اور نثری نظم کی طرح ہر جملہ بنیادی خیال کی بنت بھی کرتا ہے، ہر لائن دوسری لائن کے لیے فضا ہموار کر دیتی ہے۔ اختتام کے دھچکے کے لیے ہم تیار ہو چکے ہوتے ہیں ان مختصر سے نثری فن پاروں میں واقعات کی کڑیاں انتہائی سرعت سے رُونما ہوتی ہیں۔ یہ کردار اور افعال ہولناک حد تک مضحکہ خیز ہوتے ہیں۔ منٹو اُنھیں ہجوم سے الگ کر کے قاری کی عدالت میں چھوڑ دیتا ہے۔ قاری اب نتائج اخذ کرتا ہے۔ واقعات کے پس منظر سے آگاہ ہوتا ہے۔ کرداروں کے نفسیاتی رویوں پر حیران ہوتا ہے۔ یہ افسانچے فسادات کی افراتفری، بے چینی، جلد بازی، عدم استقامت اور سنگ دِلی کے مرقعے ہیں۔ یہ اُس دَور کے بلیغ استعارے ہیں۔ منٹو بعض اوقات اشارے کنائے میں افسانے کو سمو دیتا ہے۔ ان اشاروں میں، کنایوں میں، چند لفظوں اور لائنوں میں اِک عالمگیر انسانی المیے کو بیان کر کے حیران کر دیتا ہے۔ مثلاً ''خبردار'' اِک کنایہ ہے، انسانی نیچر کا معاشرتی ہولناکی کا۔۔۔ اُس دَور کی بے ثباتی کا:

''خبردار''

''بلوائی مالک مکان کو بڑی مشکلوں سے گھسیٹ کر باہر لے آئے کپڑے جھاڑ کر وہ اُٹھ کھڑا ہوا اور بلوائیوں سے کہنے لگا تم مجھے مار ڈالو لیکن خبردار جو میرے روپے پیسے کو ہاتھ لگایا۔'' (۶۹)

منٹو کے اسلوب میں علامات سازی کا اِک پورا نظام موجود ہے۔ یہ افسانچے تقسیم اور فسادات کے عہد

... کی علامتیں ہیں۔ انسانی رویوں کی علامتیں، بلوائیوں اور ہجوم کی نفسیات کی علامتیں، سماجی، اخلاقی اتھل پتھل کی علامتیں، مجموعی طور پر اُس دَور کے کرداری وسماجی رویوں کی بڑ بڑاہٹ کی علامتیں۔ کیونکہ ان افسانچوں میں باقاعدہ طور پر نہ تو پلاٹ ہے نہ ہی منظر نگاری یا کردار نگاری کے لیے موزوں گنجائش۔۔۔ یہ ضرورت ،علامت اور رمزو کنائے میں پوری کی گئی ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے بھی یہ اُس عہد کی بے چینی ،جلد بازی، افراتفری ،لوٹ مار اور ہمہ گیر تبدیلی کی علامتیں بنتے ہیں۔

علی ثنا بخاری لکھتے ہیں:

''اس کتاب میں منٹو نے فنِ افسانہ کو ایک نئے آہنگ میں پیش کیا ہے۔ یہ افسانے دو سطروں سے لے کر، زیادہ سے زیادہ چار صفحات پر محیط ہیں۔ روایتی افسانے کی طرح ان میں کوئی پلاٹ نہیں۔ محض تجسس کے ذریعے قاری کی توجہ مبذول کروائی گئی ہے۔ اُردو افسانے میں سعادت حسن منٹو مختصر ترین افسانے کی اس طرز کے موجد ہیں۔ ان تمام افسانوں کا موضوع فسادات ہیں۔''(۷۰)

سیاہ حاشیے کا پس منظر تقسیم وطن کے فسادات ہیں لیکن اُردو ادب میں یہ ایک نیا اور جرأت مندانہ تجربہ تھا، جس پر منٹو کی انفرادیت کی مہر ثبت ہے۔

برصغیر کی تقسیم ایک اہم تاریخی واقعہ تھا جو روئے زمین پر رُونما ہوا۔ اس نے تاریخی یا سیاسی طور پر جس قسم کے بھی حالات وواقعات کو جنم دیا ہو البتہ اس پس منظر میں سے ایک بڑے اور ہمہ گیر انسانیاتی المیے نے ضرور جنم لیا، جب انسان ظالم ہوا تو انسانیت کے درجے سے گر کر حیوان بن گیا، جب مظلوم ہوا تو بھی انسانیت کے درجے سے گرا کر جانور بنا دیا گیا۔

ظلم اور مظلومیت کے درمیان بھی بہت کچھ ہوتا ہے، جسے منٹو نے جستہ جستہ چن لیا ہے، جیسے نیا گرریت کے ڈھیر میں سے سونے کے ذرّات چن لیتا ہے، اسی طرح منٹو بہت سے میں سے کام اور مطلب کی اشیاء تلاش کر لیتا ہے اور پھر اُن کو جو گھڑت دیتا ہے اُن پر منٹو کی ہی چھاپ لگی ہوتی ہے۔ تقسیم اور فسادات کے پس منظر میں اُبھرنے والے اَن گنت المیوں پر اُس دَور کے سبھی افسانہ نگاروں نے لکھا لیکن منٹو کا انداز سب سے جداگانہ رہا۔ یہی جداگانہ انداز ہی تو منٹو کی پہچان ہے۔

سیاہ حاشیے کے بعد تقریباً ایک سال تک منٹو نے کچھ نہ لکھا۔ شاید فسادات کی سنگینی نے اُنھیں لکھنے کے قابل ہی نہ چھوڑا۔ تقریباً ایک سال کے بعد اُن کا پہلا افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' سامنے آیا جو براہِ راست فسادات کا اِک المیاتی شاہکار ہے۔ منٹو بلا کا نفسیات شناس ہے۔ اس لیے وہ کسی مصلح یا واعظ کی سی افراط و تفریط کا شکار نہیں ہوتا۔ وہ بھیڑیا نما انسانوں کی خون آشامی میں بھی اُن کے دھڑکتے ہوئے دِل دیکھ لیتا ہے۔ اُس کی بنیادی تکنیک ہی غیر جذباتیت اور اعتدال پسندی ہے۔ خصوصاً تیسرے دَور میں ربط وضبط،

ترتیب وتوازن، اختصار و جامعیت اُن کے اسلوب کی نمایاں خوبیاں ہیں، حیرت ہوتی ہے کہ اُس ہیجانی، ہنگامی، اور عبوری دَور کے انتہائی جذباتی واقعات کے اظہار میں بھی اعتدال وتوازن کیسے برقرار رکھا گیا، اسی لیے منٹو نے ۱۹۴۷ء کے حالات وواقعات کے تناظر میں متعدد شاہکار افسانے تحریر کیے۔

سراج منیر اپنے مضمون منٹو ایک سرسری جائزہ میں لکھتے ہیں:

''اس سے الگ ہٹ کر ذرا فسادات پر لکھے گئے افسانوں کی طرف بھی ایک نظر دوڑائیے، عموماً ایسے افسانوں کی خامی یہ ہوتی ہے کہ ان میں جذباتیت اور نعرہ بازی کا عنصر داخل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ فسادات پر ترقی پسندانہ نکتۂ نظر سے لکھے جانے والے افسانے پڑھ لیجیے۔ منٹو نے فسادات پر طویل افسانے بھی لکھے ہیں اور ''سیاہ حاشیے'' بھی جہاں تک سیاہ حاشیے کا تعلق ہے۔ اس میں مجھے منٹو ایک کارٹونسٹ لگتا ہے یا فسادات کے پورے پس منظر کو ذہن میں رکھیے تو سیاہ حاشیے کے دوسطری اور چار سطری افسانچے اس پوری المیاتی صورتِ حال میں کومک ریلیف کی حیثیت سے نمودار ہوتے ہیں لیکن بالآخر اس پورے المیہ کے تاثر کی شدت میں مزید اضافہ کرتے ہیں۔ دوسری طرف فسادات منٹو کے لیے محض ایک بیرونی واقعہ نہیں ہے بلکہ داخلی اور خارجی انتشار کی صورتِ حال کی منتہا ہے۔ تعصبات، لوٹ مار، قتل و غارت گری کا عمل جاری۔۔۔ یہ صورتِ حال منٹو کے لیے ایسے لمحے مہیا کرتی ہے جو ایک طرف ''سیاہ حاشیے'' میں اپنی جگہ ایک مکمل کائنات ہیں۔ دوسری طرف اس کے طویل افسانوں میں انسانی رشتوں کے قیام اور بطلان کے مطالعہ کا ایک ذریعہ۔۔۔فسادات چاہے خارجی زندگی میں ہوں یا داخلی زندگی میں۔ منٹو کے لیے بہترین مواد مہیا کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس افراتفری کی صورتِ حال میں اس کے Juxtaposition کامیاب ترین ہیں۔''(۱۷)

منٹو قیامِ پاکستان کے دوران اور بعد کے حالات سے ازحد متاثر ہوئے۔ وہ خود بھی ہجرت کے ناگوار تجربے سے دوچار ہوئے اور لاکھوں افراد کے اُجڑنے اور پھر بسانے کے عمل کا مشاہدہ کیا، لاکھوں قتل، عصمت ریزیاں اور لوٹ مار کے غیر انسانی فعل کو دیکھا۔ اسی لیے اُس کے قلم سے کئی شاہکار افسانے اسی پس منظر سے طلوع ہوئے۔

ٹھنڈا گوشت، موذیل، کھول دو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، رام کھلاون، سہائے، گورکھ کی وصیت جیسے لافانی افسانے تقسیم اور فسادات کی کوکھ نے جنم دیئے۔

موضوعات اپنا اسلوب خود وضع کیا کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں منٹو کا اسلوب اپنے موضوعات کا برملا

ترجمان ہے۔ ان تلخ، تشدد اور انسانیت سوز واقعات کو بیان کرتے ہوئے وہ کہیں بھی غیر ضروری طور پر جذباتی نہیں ہوتا، ہمیں کہیں بھی اندازہ نہیں ہو پاتا کہ مصنف کے دِل میں کتنے بڑے حادثے یا واقعے کا بوجھ بھرا ہے، جو وہ ابھی ہم پر لادنے والا ہے۔ وہ سارے مناظر، سارے کردار، ساری فضا، فنکاری سے پینٹ کیے چلا جاتا ہے۔ کہیں بے چینی، بے تابی یا جلد بازی دِکھائی نہیں دیتی۔ مثلاً ''ٹھنڈا گوشت'' میں کتنا سنگین واقعہ چھپا ہے لیکن کہانی کا آغاز واقعے کے دباؤ تلے دبا ہوا ہرگز نہیں ہے۔ کہانی کا آغاز منٹو کی مخصوص تکنیک (جسے سادہ اور فطری تکنیک کہا جا سکتا ہے) سے شروع ہوتا ہے۔ ہوٹل کے کمرے کی چٹخنی کا بند ہونا اور کلونت کور کے شہوت انگیز سراپے کا بیان قاری کو پوری طرح کہانی کی سمت لے آتا ہے۔ چند سیدھے سادے جملوں میں ایشر سنگھ اور کلونت کور دونوں کی ظاہری اور باطنی کیفیت واضح ہو جاتی ہے۔ منٹو لفظوں کے انتخاب اور جملوں کی ترتیب سے ایک ایسا رمزیہ انداز اختیار کرتا ہے جو صرف اسی کا حصہ ہے۔

> ''ایشر سنگھ نے گردن اُٹھا کر کلونت کور کی طرف دیکھا مگر اس کی نگاہوں کی گولیوں کی تاب نہ لا کر منہ دوسری طرف موڑ لیا۔'' (۴۷)

اب فوری طور پر کہانی میں موضوع شامل ہو چکا ہے۔ ایشر سنگھ کے اندر کوئی چور چھپا ہے۔ اب تجسس کی بھڑک ساتھ ہو لیتی ہے۔ اگلے دو تین پیراگراف میں دونوں کے کردار، مزاج، فوری جذبات، اندرونی احساسات ایسی خوبی سے بیان ہوتے ہیں کہ کاغذ کے سینے پر لفظ تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ متحرک پُر فعال تصویریں کہ یک دم ان تصویروں کو آگ سی پکڑ لیتی ہے۔ تب حیوان کے اندر کا انسان ہم سے متعارف ہو جاتا ہے۔ منٹو نے یہ مصوری اتنے نپے تلے اور مختصر لفظوں میں مکمل کی کہ اس تیز دھار چمکتے ہوئے نشتر کی تاب لانا ممکن نہ رہا اسی لیے منٹو کو عدالتوں میں گھسیٹ لیا گیا۔

کہانی ختم کرنے کے بعد قاری تادیر کچھ بھی سوچنے سمجھنے یا حرکت کرنے کے قابل نہیں رہتا۔ منٹو ایسے ہی وار کیا کرتے ہیں کہ جسم کے رونگٹے کھڑے رہتے ہیں اور سنسنی کہیں رگ و پے میں دوڑتی چلی جاتی ہے اس جھٹکے سے جانبر ہونے کے بعد کھلتا ہے، منٹو نے تو اس کی بنیاد ابتداء میں ہی ڈال دی تھی۔ اُس نے تو کرداروں کو شروع میں ہی ہم پر طاری کر دیا تھا۔ مکالمات اِک خاص سمت کی نشاندہی کر رہے تھے۔ افسانے کی پوری فضا، پوری دُنیا اس ایک مرکز پر مرتکز ہو گئی تھی، جسے وحدتِ تاثر کہتے ہیں۔ اس جامع اور مکمل پلاٹ کی تہیں اور پرتیں کھلتی ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ کوئی لفظ، کوئی کردار، کوئی منظر اس بنیادی نقطے کے ارتکاز سے عاری نہیں۔ منٹو اس دَور میں کوئی کیفیت، حادثہ یا المیہ بیان کرتے ہیں، تو براہِ راست اُس کی دھڑکتی ہوئی نبض پر ہاتھ رکھ دیتے ہیں۔ وہ کہانی کے واقعات نہیں بنتے نہ ہی بہت سی کڑیاں ملا کر بات کو طول دیتے ہیں، جس طرح اس دَور میں حالات و واقعات میں سرعت اور تیزی تھی۔ اسی طرح منٹو کے افسانے بھی براہِ راست دوٹوک اپنے موضوع کو سامنے لے آتے ہیں۔ مثلاً ٹھنڈا گوشت جیسے لرزا دینے والے افسانے کا پس

منظر بس ایک کمرہ اور چند گھنٹے کا دورانیہ ہے لیکن اس مختصر سے پس منظر سے پیش منظر کے ہزار ہا رنگ اور زاویے نکلتے ہیں۔ تقسیم و فسادات کی پوری کہانی، انسان کی حیوانیت میں چھپی ہوئی انسانیت کی واردات، متعدد زاویوں میں پینٹ کیے ہوئے دو لازوال کردار، جو ایمائی علامتیں ہیں۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''ٹھنڈا گوشت کی کلونت کور بڑی دھڑلے کی عورت ہے۔ موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی ایسی عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت کلونت کور کے بیان میں بھی ہے۔ کلونت کور ہر لحاظ سے بڑی زوردار عورت ہے۔ اس کے فطری ہیجانی جذبات Passions بے حد تیز ہیں۔ چنانچہ اس کا جنسی جذبہ ناقابلِ تسکین ہونے کی حد تک تیز ہے اور صرف ایشر سنگھ کا سا غیر معمولی مرد ہی اس کے لیے موزوں ہو سکتا ہے۔ اس کا جذبہ رقابت اور جذبۂ انتقام بھی اس قدر تیز ہے کہ اس کی آگ صرف خون سے بجھ سکتی ہے۔''(۷۳)

منٹو نے دانستہ ایسی شہوانی جذبات سے مملو عورت کا کردار پیش کیا ہے تا کہ ایشر سنگھ کے انتہائی شدید جنسی پہلو کو واضح کیا جا سکے۔ منٹو افسانے کی تکنیک میں تناسب، ترتیب اور جاذبیت پیدا کرتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ اور ممی کو چھوڑ کر اُن کے اچھے افسانوں میں زیادہ پھیلاؤ نہیں ہے۔ نہ ہی واقعات کی بہتات ہے۔ بعض اوقات وہ ایک ہی واقعہ کے بطن سے افسانے کے تاثر کو مکمل کر دیتے ہیں۔ مثلاً ''کھول دو'' جس میں واقعات کا تنوع ہے، نہ تفصیل، بس ایک واقعے کی مختلف نفسیاتی جہتیں ہیں جو اُس عہد کے مزاج اور نفسیات کی علامتیں بن جاتی ہیں۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

''ڈاکٹر نے جس کمرے میں روشنی کی تھی اُس سے پوچھا ''کیا ہے؟''
اُس کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا ''جی میں۔۔۔جی میں اس کا باپ ہوں۔۔۔''
ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا پھر لاش کی نبض ٹٹولی اور اُس سے کہا:
''کھڑکی کھول دو۔''
مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔
بے جان ہاتھوں نے ازار بند کھولا۔۔۔اور شلوار نیچے سرکا دی، بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا ''زندہ ہے۔۔۔میری بیٹی زندہ ہے۔''
ڈاکٹر سر سے پاؤں تک پسینے میں غرق ہو چکا تھا۔''(۷۴)

اس حالت میں بیٹی کو دیکھ کر باپ کا چلا اُٹھنا ''زندہ ہے'' کتنی بڑی نفسیاتی توجیہہ ہے۔ سکینہ جب ''کھول دو'' کی آواز پر اپنا ازار بند کھول دیتی ہے تو یہ ایک بلیغ علامت بن جاتی ہے جو کچھ کہ سکینہ پر گزری

ہے۔ مصنف اُس پر صفحوں کے صفحے بھی کالے کر دیتا تو اس ''کھول دو'' کی علامتی توجیہہ کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا جس میں سکینہ جیسی ہزار ہا لڑکیوں کی داستانِ غم رقم ہو گئی ہو۔

وحدتِ تاثر مختصر افسانہ کا بنیادی مقصد اور وصف ہے۔ ایک بھرپور تاثر جو ذہن پر منقش ہو جائے۔ تاثر جتنا شدید اور دیرپا ہوگا، کہانی اتنی ہی مؤثر سمجھی جائے گی۔ دیرپا تاثر کہانی کی عظمت کا ضامن اور ثبات کا امین ہوتا ہے''کھول دو'' وحدتِ تاثر کا مثالی نمونہ ہے۔ یہ کہانی اختصار میں بلاغت کی بہترین مثال ہے۔ تین صفحات میں ایک سنگین المیے کو اُس کے پس منظر اور خوفناک حقیقت کو سمو دیا گیا ہے یوں لگتا ہے کہ اگر منٹو سکینہ پر گزرنے والے مظالم کی تفصیل بتانے لگتے تو شاید افسانہ اس تاثر سے خالی ہو جاتا جواب اُس کی خوبی ہے۔ گویا کوزے میں دریا بند کر دیا گیا ہو۔ ایک حرف بھی فالتو یا زائد نہیں ہے۔ زبان انتہائی سادہ اور عام فہم ہے نہ تشبیہات ہیں نہ تکرار، تضاد، جزئیات اور منظر نگاری کا سہارا لیے بغیر ایک شاہکار کی تخلیق کی گئی ہے۔ یہ سادگی پلاٹ اور اسلوب کی سادگی ہے۔ پلاٹ نہایت سادہ ہے، تکنیک بیانیہ ہے۔ سکینہ ایک بے جان لڑکی کے رُوپ میں کہانی کے اختتام میں منظر پر آتی ہے اور بغیر لب وا کیے، محض ہاتھ کے میکانکی عمل سے اپنے کرب اور درد کی پوری داستان بیان کر دیتی ہے کہ پڑھنے والا خود ساکت و جامدرہ جاتا ہے۔ ایسے برانگیخت عہد میں ایسے ہیجانی و جذباتی واقعات کا بیان اس قدر معتدل اور متناسب زبان میں منٹو کے قلم کو ہی شوبھا ہے۔ اُن کی تکنیک ہی یہی ہے کہ کہانی خود اپنے قدموں پر اپنی بنیادوں پر مضبوطی سے جمی رہتی ہے۔ اُسے مصنف کے زور یا سہارے کی ہرگز ضرورت نہیں ہوا کرتی۔ افسانہ نگار کا اعتماد اُن کے لفظوں کی کفایت شعاری سے واضح ہوتا ہے کہ اُن کا ایسا چناؤ کیا ہے کہ ان چند موتیوں کے مقابل سیکڑوں صفحات پر مشتمل سیاہ حرفوں بھری کتابیں بھی ہیچ ہیں۔ منٹو کی زبان پر قدرت اور لفظوں کی مزاج آشنائی کی یہی دلیل ہے کہ وہ چند گنے چنے، نپے تلے جملوں میں لافانی اور عالمگیر نوعیت کے واقعات کو بن دیتا ہے جو یادگار ہو جاتے ہیں۔'' ٹھنڈا گوشت'' میں کہیں کہیں الفاظ کے چناؤ پر گرفت کی گئی لیکن جب کہانی کے پورے تناظر میں رکھ کر اُنھیں دیکھا جائے تو پھر اُن کی معنویت اور مقصدیت واضح ہو جاتی ہے کہ منٹو جیسے حرف شناس نے ان کا انتخاب کیا تو کیوں کیا۔ ایک نقاد کا کہنا ہے:

> ''افسانے میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کی جنسی زندگی کی حقیقی تصویر کھینچی گئی ہے۔ گفتگو کرتے ہوئے دونوں ایسے الفاظ اور فقرے استعمال کرتے ہیں، جن کو اگر اُن کے مخصوص سیاق و سباق سے ہٹ کر دیکھا جائے تو وہ یقیناً معیوب اور قابلِ گرفت معلوم ہوتے ہیں لیکن یوں اُن میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ مثلاً ایشر سنگھ بات بات پر فحش گالیاں بکتا ہے اور کلونت کور بھی کبھی کبھی ان گالیوں کو دُہراتی ہے لیکن یہ دھیان رہے کہ ایشر سنگھ اور کلونت کور پست ذہنی سطح کے لوگ ہیں۔ ایشر سنگھ ایک لٹیرا، قاتل اور زانی

ہے اور کلونت کور بھی گنوار، پھوہڑ اور اخلاق باختہ ہے۔ ان دونوں سے شائستہ کلامی اور مہذب گفتگو کی اُمید کرنا عبث ہے۔ گالیاں ایشر سنگھ کا تکیہ کلام ہیں۔ فطرتِ ثانیہ ہیں، پھر اس بات کو بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ منٹو نے گالیوں کی شکل وصورت عمداً مسخ کر دی ہے تا کہ گالیاں گالیاں نہ لگیں اور ان کا آدھا ہی استعمال کیا ہے جیسا کہ گنوار اور ناشائستہ لوگ غیر شعوری طور پر روزمرہ کی گفتگو میں کرتے ہیں۔۔۔ پھر ایشر سنگھ یہ گالیاں کلونت کور کو یا کسی اور شخص کو نہیں دیتا بلکہ غصے میں اپنے آپ کو دیتا ہے یا انھیں یونہی بے مقصد بک دیتا ہے گویا مسخ شدہ بے مقصد دی ہوئی گالیاں گالیاں ہوتے ہوئے بھی گالیاں نہیں رہتیں۔" (۷۵)

منٹو نے جس طرح شہوانی کیفیت کا اظہار کیا ہے اُس کے لیے وہ دونوں کرداروں کی ذہنیت اور مزاج کے موافق مکالمے لکھتا ہے جن میں منٹو کی زبردست قوتِ مشاہدہ اور زبان واظہار کی باریکیوں کا لحاظ موجود ہے۔ منٹو جس عمل یا فعل کو دکھانا چاہتا ہے۔ اُس کی پوری کیفیت، تحرک اور فعالیت واضح کرنے کے لیے وہ اُسی کی مناسبت سے لفظوں کا چناؤ بھی کرتا ہے۔

منٹو پر الزام آیا کہ اس افسانے میں کئی جگہ شہوت پرستانہ مکالمے پیش کیے گئے ہیں۔ کچھ جملے ایسے ہیں جو منٹو کے متخیلہ کی اختراع ہیں مثلاً "آ جاؤ ایک بازی تاش کی ہو جائے۔"؛ "لو پھر ہو جائے ترپ چال"؛ "کافی پھینٹ چکا ہے اب پتہ پھینک" منٹو نے اپنی جدت طرازی سے جنسی عمل کی مبادیات کے مختلف مراحل کو ایسے پیرائے میں پیش کیا ہے کہ پُرمعنی ہوتے ہوئے بھی فحاشی اور عریانی کی جھلک نہیں ملتی۔ یہ قابلِ اعتراض بات نہیں بلکہ قابلِ تحسین کوشش ہے کیونکہ ان خود ساختہ اصطلاحات کے استعمال سے منٹو نے فحاشی اور عریانی پر پردے ڈال دیئے ہیں۔ یہ اَمر قابلِ غور ہے کہ مندرجہ بالا گالیاں اور اصطلاحات بلاشبہ ناشائستہ ہیں، لیکن ادب میں ان کا استعمال جائز ہے، کیونکہ افسانے میں ان کا مقصد جذبات میں اشتعال انگیزی ہرگز نہیں ہے بلکہ خاص صورتِ حال کی سنگینی اور دونوں کرداروں کی اپنی اپنی ذہنی سطح اور جسمانی ضرورت کی فطری عکاسی اصل مقصد ہے۔ ان کے علاوہ کچھ جملے ایسے بھی ہیں جن کا تعلق براہِ راست جنسی فعل کی مبادیات سے ہے، اگر ان جملوں کو افسانے کے متن سے الگ کر کے دیکھا جائے تو وہ فحش اور عریاں لگتے ہیں لیکن افسانے کے مخصوص سیاق وسباق میں وہ بہت موزوں ہیں۔ دراصل ان کے بغیر افسانے کی تشکیل، تعمیر اور تکمیل ناممکن تھی۔ اسی لیے موضوع کی نوعیت اور افسانے کی ماہیت کو سامنے رکھتے ہوئے منٹو نے اُن فقروں کو افسانے میں سمو دیا۔

منٹو کی زبان اُس کے کرداروں، مناظر، مکالموں اور فضابندی کے لیے انتہائی موزوں اور برجستہ ہوتی ہے۔ کیونکہ کوئی لفظ زائد نہیں ہوتا۔ اس لیے ہڈیوں پر منڈھے چمڑے کی طرح اس میں سے کچھ بھی الگ کرنا

ممکن نہیں رہتا۔فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں وہی اسٹائل اور تکنیک ہے جو ان لرزہ خیز حالات وواقعات کی شدت کا ساتھ دے سکے۔اگرچہ منٹو خصوصاً ان کہانیوں میں خود کردار نہیں بنتا، جیسے وہ دوسرے دَور کی تقریباً ہر دوسری کہانی میں بنفس نفیس موجود ہوتا ہے، نہ ہی اچھے کو اچھا اور بُرے کو برا ثابت کرنے کے لیے اپنا زور لگاتا ہے، کردار اور واقعات آزادانہ طور پر برسرِ عمل ہوتے ہیں۔اُن کا عمل ازخود اتنا پراثر اور شدید ہوتا ہے کہ پڑھنے والا چونکتا ہے، لرزتا ہے، دہلتا ہے اور پھر ششدر ہو کر رہ جاتا ہے۔اس کی بہترین مثال ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے۔

جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''ٹوبہ ٹیک سنگھ اس دَور کا ابدی شاہکار ہے۔تقسیم ملک کے بارے میں جتنے افسانے لکھے گئے ہیں شاید ان سب میں منفرد اور ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔''(۷۶)

فسادات پر اُس عہد کے ہر اچھے لکھنے والے مثلاً کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ نے لکھا لیکن زیادہ طرح (چند افسانوں کو چھوڑ کر) خارجیت کا انداز غالب رہا۔یعنی اُس قتل وغارت، عصمت ریزی، لوٹ مار کو انتہائی شدت سے بیان کیا گیا۔منٹو نے اس تاریخی موڑ میں بھی داخلیت کا عنصر پیدا کر دیا۔وہ کہیں بھی ان خونچکاں واقعات کی تفصیلی منظر کشی نہیں کرتے۔اُن کے اسلوب میں جو ابتدائی دَور کی رومانیت تھی وہ دوسرے دَور میں بہت کم ہو گئی اور تیسرے دَور میں بالکل ختم ہو گئی۔اب وہ کوئی ہیرو ساخت نہیں کرتے نہ ہی کوئی ماڈل دُنیا کا تصور پیش کرتے ہیں۔نہ ہی کسی تصوراتی یا خیالی فلسفے کو ہماری دُنیا میں لاگو دیکھنا چاہتے ہیں۔اب منٹو کی کفایت شعار طبیعت بالکل ہی آمدم برسرِ مطلب پر آ گئی ہے۔وہ لاکھوں قتال نہیں دکھاتے بس اِک مردہ لڑکی کا ٹھنڈا گوشت ہمارے احساسات سے چھو جاتا ہے۔وہ سکینہ پر بیتنے والی قیامتوں کا ایک منظر بھی نہیں دکھاتے۔بس اُس کے نیم مردہ بدن کی اِک جنبش سے ہمیں پتھرا دیتے ہیں۔اسی طرح بشن سنگھ جب ٹوبہ ٹیک سنگھ بن جاتا ہے تو کتنی تاریخی سنگینیوں اور ارضی وسماوی مضحکہ خیزیوں کو قاری پر نازل کر دیتا ہے۔منٹو کی یہی تو خوبی ہے کہ وہ بھیڑ چال میں شامل نہیں ہوتے۔وہ قتل وغارت، دریدہ عصمتوں اور لوٹ کھسوٹ، فرقہ ورانہ جنون اور نفرت وحقارت کا اظہار کرتے بھی ہیں تو ان کے نفسیاتی اور فکری پہلوؤں کے حوالے سے۔وہ اشتعال دلانے کے لیے نہیں لکھتے۔اس دَور کی سنگینیوں سے وہ خود چاہے کیسا ہی متاثر کیوں نہ ہوئے ہوں۔اُن کا بیان کہیں بھی افراط وتفریط کا شکار نہ ہوا۔اس لیے تو اس دَور میں اور بالخصوص اس تاریخی پس منظر میں لکھے گئے، اُن کے افسانوں میں وضاحت، رائے، تبصرہ، تفصیل، منظر کشی وغیرہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ہاں وہ اپنے اسلوب میں تہہ داری اور معنی خیزی پیدا کرتے ہیں۔پورا فن پارہ اِک ایسی سڈول تصویر بن جاتا ہے، جو ایک نظر میں کھل جاتی ہے اور پھر اپنے ہمہ جہت زاویے دکھانے لگتی ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ منٹو کا لافانی شاہکار ہے اور اُردو افسانہ نگاری میں اسے دوام حاصل ہے۔۔۔خصوصاً فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں امتیازی مقام حاصل ہے۔ کہانی کے عنوان، موضوع اور تکنیک میں آہنگ ہے۔ اس میں منٹو کے عام افسانوں کی طرح آغاز، وسط اور انجام کے التزام کو ملحوظ رکھتے ہوئے تینوں کڑیاں چابک دستی سے باہم جڑی ہیں۔ انجام چونکا دینے والا ہے۔ کہانی کی جزئیات سے منٹو کے مشاہدہ کی باریک بینی اور دوررسی نمایاں ہے۔ کہانی میں ربط تسلسل، گھٹاؤ اور رچاؤ ہے۔ واقعات و کیفیات اور جزئیات میں ہم آہنگی اور یگانگت ہے۔ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مفاہیم اور مطالب پیدا کرنے کی منٹو کی خاص تکنیک کی یہ ایک کامیاب مثال ہے۔ اس مختصر لیکن بے حد مؤثر افسانے میں کہیں تشبیہات اور استعارات نہیں، لطافتِ زبان و بیان کی کوئی شعوری کاوش نہیں ملتی۔ معنی خیز اور فکر انگیز جملے بنانے پر بھی محنت نہیں کی گئی، جو منٹو کی تحریروں کا خاصا ہیں۔ اس کے باوجود یہ ایک دلچسپ، پُرکشش اور گہری رمزیت کا حامل افسانہ ہے، لیکن یہ مقصدیت کہیں بھی ثقالت پیدا نہیں کرتی اور افسانہ قاری کے دل و دماغ کو حرفِ اوّل سے حرفِ آخر تک اپنی گرفت میں جکڑے رکھتا ہے۔ گو مرکزی کردار بشن سنگھ منٹو کے بیشتر دیگر مرکزی کرداروں کی طرح، افسانے پر پوری طرح چھایا ہوا ہے لیکن بے نام ثانوی کرداروں نے بھی اہم رول ادا کر کے افسانے کی معنویت اور مقصدیت میں نمایاں اضافہ کیا ہے۔ مثلاً یورپی وارڈ کے انگریز خودساختہ تارا سنگھ اور محمد علی جناح، جن کے مکالمات نے طنز و مزاح کی چاشنی کے ساتھ گہرائی اور تہ داری بھر دی ہے۔ انسان دوستی اور وطن پرستی کا جذبہ بھی رچا بسا ہے۔۔۔کہانی میں وحدتِ زمانی، وحدتِ مکانی اور وحدتِ تاثر کے تمام عناصر موجود ہیں۔ یوں ایک اعلیٰ موضوع فنکارانہ جہتوں کے ساتھ مؤثر انداز میں بیان ہوا ہے۔

منٹو بشن سنگھ کی زبان سے جو بے معنی جملہ کہلواتے ہیں:

''اپڑدی گڑگڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین''(۷۷)

دراصل یہ اِک زبردست طنز ہے جو بے معنی و بے مقصد، تاریخی و معاشرتی حالات کے مطابق ہے۔ اس طنز کی ایک بڑی جامع صورت گورکھ کی وصیت ہے۔ نماز، مذہب ہے اور چوری پیشہ جیسی طنز کو بڑے پُراثر انداز میں یہاں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کہانی کی فضابندی موضوع کی مناسبت سے شروع سے ہی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ فسادات کی درندگی کا زمانہ ہے، جس میں بےضرر سے بےضرر انسان پر اُس کی ننگی فطرت کی بہیمیت وارد ہوگئی ہے اور وہ انسانی فطرت کے متشدد پہلو سے لطف اندوز ہونے لگا ہے۔ کہانی کے پلاٹ میں ہی تجسس بھرا ہے۔ سترہ سالہ لڑکی، گیارہ سالہ بھائی، اپاہج باپ اور فسادیوں کے علاقے میں گھیرا ہوا اکیلا مسلمان گھرانہ۔ منٹو نے افسانے کے تانے بانے کو پریشر کُکر کی طرح دہکا دیا ہے۔ معلوم پڑتا ہے ابھی سیفٹی پِن نکال لی جائے گی۔ قاری منتظر ہے ابھی دھماکہ ہوا چاہتا ہے۔ دھماکہ ہوتا ہے لیکن

قاری کی توقع کے مطابق نہیں۔ عام فہم اور فارمولاسی کہانی لکھنا منٹو کا شعار نہ تھا۔ وہ تو عام واقعات میں سے بھی ایسی جہت ڈھونڈ نکالتا ہے، جو چونکا کے رکھ دیتی ہے۔ باہر کے حالات انتہائی خوفناک ہیں۔ گھر کے تینوں افراد سہمے ہوئے ہیں۔ عید کا چاند نکلا ہے لیکن خوف اور دہشت کے ہالے میں، باہر بلوائیوں کا شور، قتل و غارت مچی ہے کہ دفعتاً جج صاحب کے دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ قاری منتظر ہے کہ ابھی بلوائی دروازہ توڑ کر اندر آئیں گے۔ جج صاحب اور بشارت کو سنگینوں میں پُر دیں گے اور سترہ سالہ صغریٰ پر سارے درندے ٹوٹ پڑیں گے لیکن قاری کی توقعات سے کچھ برعکس کرنا ہی تو منٹو کی تکنیک ہے۔ معلوم ہوتا ہے، باہر درندے نہیں فرشتہ آیا ہے۔ جج صاحب کو یقین ہے کہ گورمکھ ہمیشہ کی طرح آج بھی عید کا تحفہ یعنی سویاں لے کر آیا ہے۔

''باہر سے آواز آئی۔'' جی۔۔۔جی میں۔۔۔سردار گورمکھ سنگھ کا بیٹا ہوں۔۔۔صغریٰ کا خوف بہت حد تک دُور ہو گیا، بڑی شائستگی سے اُس نے پوچھا، فرمایئے آپ کیسے آئے ہیں، باہر سے آواز آئی '' جی جج صاحب کہاں ہیں۔''

صغریٰ نے جواب دیا '' بیمار ہیں۔''

سردار سنتو کھ سنگھ نے افسوس آمیز لہجے میں کہا '' اوہ۔۔۔ پھر اُس نے کاغذ کا تھیلا کھڑکھڑایا '' جی یہ سویاں ہیں۔۔۔ سردار جی کا دیہانت ہو گیا ہے۔۔۔ وہ مر گئے ہیں۔۔۔صغریٰ نے جلدی سے پوچھا مر گئے ہیں۔''

باہر سے آواز آئی '' جی ہاں۔۔۔ ایک مہینہ ہو گیا ہے۔۔۔ مرنے سے پہلے اُنھوں نے مجھے تاکید کی تھی کہ دیکھو بیٹا میں جج صاحب کی خدمت میں پورے دس سال سے ہر چھوٹی عید پر سویاں لے جاتا رہا ہوں۔۔۔ یہ کام میرے مرنے کے بعد اب تمہیں کرنا ہوگا۔۔۔ میں نے وچن دیا تھا، جو میں پورا کر رہا ہوں۔۔۔ لے لیجیے سویاں۔''

صغریٰ اس قدر متاثر ہوئی کہ اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔''(۷۸)

یہاں پہنچ کر قاری کو بڑا سکون محسوس ہوتا ہے۔ اُس پر سے اِک بوجھ اُتر جاتا ہے کہ چلو اس خاندان کے لیے خدا نے نیکی کا فرشتہ بھیج دیا ہے لیکن منٹو فرشتوں کے اندر شیطان اور شیطانوں کے اندر چھپے ہوئے فرشتے ہی تو دِکھاتا ہے اور کہانی کو ایسا انجام دیتا ہے کہ قاری کے بدن سے سارا خون ہی انجام کی سرنج سے کھینچ لیتا ہے اور زبردست ڈرامائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ گورمکھ کا لڑکا پوچھتا ہے۔

''جج صاحب بیمار ہیں۔

صغریٰ جواب دیتی ہے۔ جی ہاں۔

کیا بیماری ہے۔''

فالج

''اوہ۔سردار جی زندہ ہوتے تو اُنھیں یہ سن کر بہت دُکھ ہوتا۔۔۔مرتے دم تک اُنھیں
جج صاحب کا احسان یاد تھا۔کہتے تھے کہ وہ انسان نہیں دیوتا ہے۔۔۔اللہ میاں انھیں
زندہ رکھے۔۔۔اُنھیں میرا اسلام!۔۔۔
اور یہ کہہ کر وہ تھڑے سے اُتر گیا۔۔۔صغریٰ سوچتی ہی رہ گئی کہ وہ اسے ٹھہرائے اور
کہے کہ جج صاحب کے لیے کسی ڈاکٹر کا بندوبست کردے۔
سردار گورمکھ کا لڑکا سنتو کھ جج صاحب کے مکان کے تھڑے سے اُتر کر چند گز آگے بڑھا
تو چار ڈھاٹا باندھے ہوئے آدمی اس کے پاس آئے دو کے پاس جلتی مشعلیں تھیں
اور دو کے پاس مٹی کے تیل کے کنستر اور کچھ دوسری آتش خیز چیزیں، ایک نے سنتو کھ
سے پوچھا'' کیوں سردار جی! اپنا کام کر آئے؟''
سنتو کھ نے سر ہلا کر جواب دیا''ہاں کر آیا۔''
اُس آدمی نے ڈھاٹے کے اندر ہنس کر پوچھا''تو کردیں معاملہ ٹھنڈا جج صاحب کا۔''
''ہاں۔۔۔جیسے تمہاری مرضی۔'' یہ کہہ کر سردار گورمکھ کا لڑکا چل دیا۔''(۷۹)

اس کے بعد جو کچھ اس خاندان پر گزری ہوگی اُس کا ذکر منٹو نے اپنے الفاظ میں نہیں کیا لیکن جو تاثر اُبھار دیا ہے اس کے بعد کچھ کہنے کی گنجائش رہتی بھی نہیں۔ان کہے میں جو کچھ پوشیدہ ہے اُس کے تصور سے ہی قاری لرز جاتا ہے۔یہی وہ ایمائیت ہے جو غزل کے شعر کی طرح منٹو کے افسانوں میں بھری ہے۔یہی وہ سنسنی خیزی ہے جو ڈرامے میں رچی ہوتی ہے۔ایسا ہی غیر متوقع انجام موذیل کا بھی ہے۔اگرچہ یہ افسانہ اس پس منظر میں لکھے گئے دیگر افسانوں سے اسلوب کے لحاظ سے مختلف ہے۔اس میں وہ اختصار، واقعات کا پُرسرعت موڑ اور یکلخت انجام نہیں ہے بلکہ یہاں وضاحت بھی ہے۔طوالت بھی ہے، منظر نگاری، جزئیات نگاری اور پھیلاؤ بھی ہے، ورنہ اس دَور میں منٹو کے افسانے عام طور پر انتہائی مختصر دورانیے پر محیط ہوتے ہیں۔دو چار گھنٹے یا دو چار دِن ایک یا دو پس منظری سین، جس میں زمان و مکان کی وحدت بڑی شارپ ہوتی ہے۔مناظر، جذبات اور فضا کا بیان بھی کی ورڈز کی صورت میں ہوتا ہے کہ چند لفظوں یا جملوں میں اِک جہان سامنے آجاتا ہے، لیکن موذیل میں اس دلچسپ کردار کی مختلف جہتیں واضح کرنے کے لیے خاصی گنجائش موجود ہے۔اس کے لااُبالی، غیر مستقل مزاج اور غیر شریفانہ کرداری پہلو سے لے کر اُس کے سراپا ایثار و قربانی بننے تک مصنف کا قلم اُس کی مختلف جہتیں واضح کرتا چلا جاتا ہے۔اُس کے مکالموں میں فکر انگیز جملے اور معاشرتی منافقت پر اُس کی طنز ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

موذیل کے لاپرواہ انداز میں جس قدر روایت شکنی ہے، جس طرح وہ اصولوں، قواعد، مذہبی و سماجی

قدروں اور بگے بندھے معمولات پر طنز کرتی اور انھیں رد کرتی چلی جاتی ہے۔ یہی اُس کی وعدہ خلافی اُس کی غیر مستقل مزاجی اُس کے کردار کو حسن بخشتی ہے۔ ترلوچن جب اُسے انڈرویئر کی ضرورت کا احساس دلاتا ہے کیونکہ وہ سکرٹ کے نیچے انڈرویئر نہ پہنتی تھی تو وہ جواباً کہتی:

''یہ حیا ویا کیا بکواس ہے، اگر تمہیں اس کا کچھ خیال ہے تو آنکھیں بند کرلیا کرو۔ تم مجھے یہ بتاؤ کون سا لباس ہے جس میں آدمی ننگا نہیں ہو سکتا۔۔۔ یا جس میں سے تمہاری نگاہیں پار نہیں ہو سکتیں، مجھ سے ایسی بکواس نہ کیا کرو۔۔۔ تم سکھ ہو مجھے معلوم ہے کہ تم پتلون کے نیچے ایک سلی سا انڈرویئر پہنتے ہو جو نیکر سے ملتا جلتا ہے۔ یہ بھی تمہاری داڑھی اور سر کے بالوں کی طرح تمہارے مذہب میں شامل ہے۔ شرم آنی چاہیے تمہیں۔ اتنے بڑے ہو گئے ہو اور ابھی تک یہی سمجھتے ہو کہ تمہارا مذہب انڈرویئر میں چھپا بیٹھا ہے۔''(۸۰)

منٹو نے اس انتہائی منفرد اور عجیب وغریب کردار کو اپنی وسعتیں اور جہتیں دکھانے کا جس طرح موقع دیا ہے۔ اسی سے یہ ایک لازوال کردار بن گیا ہے، جو مصنف کے ہاتھ سے رسّی چھڑا کر از خود فعال ہو گیا ہے۔ منٹو کی یہ بڑی خوبی ہے کہ اُن کے ہاں بڑی جدید تکنیک ہے۔ وہ حقائق بیان کرتے ہیں، دیگر افسانہ نگار بھی یہی کچھ کرتے ہیں لیکن منٹو حقیقت نگاری کی حد سے اُٹھ کر لافنا اور عالمگیریت کی حد کو چھوتا ہے تو اپنے اسلوب اور تکنیک کی وجہ سے ہی۔۔۔ اُس کے موضوعات چاہے پرانے ہو جائیں لیکن اُس کی تکنیک ہر دَور میں یکساں اہمیت رکھتی ہے، جس کی تقلید کی کوششیں بھی کی گئیں مگر منٹو کا امتیاز برقرار رہا جو اس کی انفرادیت کا ثبوت ہے۔ سراج منیر اپنے مضمون منٹو ایک سرسری جائزہ میں لکھتے ہیں:

''منٹو کے موضوعات اُردو تنقید کے لیے ایک اہم مسئلہ رہے ہیں لیکن تکنیک کے بارے میں عموماً ہمارے نقادوں کا رویہ وہی ہے جو اسکول کے اس بچے کا تھا، جس سے گائے کے لیے اس کی کھال کی اہمیت پوچھی گئی تو اُس نے بڑی معصومیت سے سر ہلا کر کہا تھا، جناب یہ پوری گائے کو ایک جگہ جمع رکھتی ہے سو عموماً ہمارے ہاں تکنیک کو اتنی گھاس نہیں ڈالی جاتی، بلکہ یہ فرض کرلیا جاتا ہے کہ یہ بھی افسانے کی گائے ہے جو ایک جگہ جمع رکھتی ہے لیکن اگر ہم منٹو کا مطالعہ اُس کی تکنیک اور اس تکنیک کی ضرورت کی وجوہات سے الگ ہٹ کر کرنا چاہیں تو میرے نقطۂ نظر سے یہ شاید کچھ نتیجہ خیز بات نہیں ہوگی۔ افسانے کی روایت اُردو میں منٹو سے پہلے بھی موجود تھی لیکن منٹو نے موضوع اسلوب اور تکنیک میں اسے ایک موڑ دینے کی کوشش کی ہے۔ منٹو بنیادی طور پر حقیقت نگار ہے۔ معاشرتی حقیقت نگاری میں اس کا بڑا مقام ہے۔۔۔ درست!

> لیکن یہ روایت تو ہمارے ہاں پہلے بھی موجود ہے۔ لیکن منٹو کے ہاں ہمیں شارپ اینڈنگ یا ٹوسٹ کی تکنیک پہلی مرتبہ ایک قوت کے ساتھ اُبھرتی ہوئی دِکھائی دیتی ہے۔ اس حوالے سے اس پر جو تبرابازی ہوتی ہے۔ اس کا ذکر چھوڑیئے۔ موپاساں سے وہ متاثر ہوا ہے یا نہیں یہ بھی میرے لیے اتنی اہم بات نہیں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس تکنیک کی ضرورت کیوں پیش آ گئی تھی۔ دراصل تکنیک بھی اپنے دَور کے رویوں کے اظہار کے طور پر جنم لیتی ہے۔'' (۸۱)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہر دَور کی ضروریات کے مطابق تکنیک اور اسلوب بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے، جیسا کہ منٹو کے ہاں مختلف ادوار میں تکنیک اور اسلوب میں مسلسل ارتقا و تبدیلی رہی۔ پہلے دَور کی بلند آہنگی، جوش وخروش اور جذباتیت دوسرے دَور کی جزئیات و منظر کشی، خوبصورت تشبیہات و فضا بندی اور نظم وضبط، تیسرے دَور کے اختصار اور براہِ راست بات کرنے کے انداز میں تبدیل ہو جاتا ہے اور کبھی کبھی اپنی بات کی مختلف جہتوں اور سطحوں کی وضاحت کے لیے وہ علامتی انداز بھی اختیار کرتے ہیں۔ اگرچہ منٹو کے ہاں علامت سازی ابتدا سے ہی موجود ہے لیکن آخری دَور میں یہ باقاعدہ علامت نگاری کی صورت اختیار کر جاتی ہے، مثلاً پھندنے، نفسیاتی مطالعہ، سوکینڈل پاور کا بلب، سرکنڈوں کے پیچھے اور ننگی آوازیں، جیسے افسانے مکمل علامتی افسانے ہیں۔ یہاں منٹو کی تکنیک اور اسلوب ایک بالکل نئی کروٹ لیتا ہے۔ سڑک کے کنارے، فرشتہ اور پھندنے اپنے اندر نفسیاتی معنویت لیے ہوئے ہیں اور انتہائی پیچیدہ نفسی اور معاشرتی صورتِ حال کے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں روایتی اسلوب سے مکمل انحراف ملتا ہے۔ سڑک کے کنارے کی عورت وہ ماں ہے جو ناجائز بچے کا بوجھ برداشت کرتی ہے، جسے معاشرہ ردّ کر دیتا ہے۔ اس میں خود کلامی کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔

> ''یہی دِن تھے آسمان اس کی نیلی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے۔۔۔ لیکن یہ آسمان اپنی بلندیوں سے اُتر کر کیوں میرے پیٹ میں تن گیا ہے۔۔۔ اس کی نیلی نیلی آنکھیں کیوں میری رگوں میں دوڑتی پھرتی ہیں۔ میرے سینے کی گولائیوں میں مسجدوں کی محرابوں ایسی تقدیس کیوں آ رہی ہے۔'' (۸۲)

یہ علامت سازی بڑی منفرد اور معنی خیز ہے۔ موضوع سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ آسمان کا بلندیوں سے اُتر کر پیٹ میں تن جانا، نیلی نیلی آنکھوں کا رگوں میں دوڑتے پھرنا، سینے کی گولائیوں میں مسجد کے محرابوں کا تقدس معلوم ہونا۔۔۔ ہر مشبہ، جہاں اپنے مشبّہ بہ کے لیے انتہائی موزوں مطابقت رکھتا ہے وہیں مفاہیم کے کئی پرت بھی کھولتا ہے۔ علاوہ ازیں ہر علامت، خیال یا فلسفے کی وسعتوں کو اپنے اندر سموئے

ہوئے ہے۔ مجموعی طور پر عبارت کا یہ ٹکڑا کنواری ماں کے احساسات کی ترجمانی کے علاوہ خوبصورت شاعرانہ اسلوب کی عکاسی بھی کررہا ہے۔ آگے دیکھیے:

''کٹھالی اُلٹ گئی ہے۔۔۔ پگھلا ہوا سونا بہہ رہا ہے۔۔۔ گھنٹیاں بج رہی ہیں۔۔۔ وہ آ رہا ہے۔۔۔ میری آنکھیں مند رہی ہیں۔۔۔ نیلا آسمان گدلا ہو کر نیچے آ رہا ہے۔۔۔ میری بانہیں کھل رہی ہیں۔۔۔ چولہوں پر دُودھ اُبل رہا ہے۔ میرے سینے کی گولائیاں پیالیاں بن رہی ہیں۔ لاؤ اس گوشت کے لوتھڑے کو میرے دِل کے دھڑکتے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں لٹادو۔''

اور پھر کہانی اپنا موڑ خود لیتی ہے، انھی علامتوں کے توسط سے کہانی اپنے کینوس کو وسیع کرتی ہے۔

''میرے بھرے ہوئے دُودھ کے برتن اوندھے نہ کرو، میرے دِل کے دھڑکتے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں آگ نہ لگاؤ۔۔۔ میری بانہوں کے جھولوں کی رسیاں نہ توڑو۔۔۔ میرے کانوں کو ان گیتوں سے محروم نہ کرو جو اس کے رونے میں مجھے سنائی دیتے ہیں۔'' (۸۳)

افسانے کی ہیروئن یعنی کنواری ماں کے جذبات و احساسات کے لیے جو علامتیں استعمال ہوئی ہیں، اُنھوں نے افسانے کی معنویت اور تاثریت میں بے پناہ اضافہ کیا ہے۔ ہر علامت دامنِ توجہ کھینچتی ہے، جیسے کوئی طویل نثری نظم ہو۔

فرشتہ بھی علامتی افسانہ ہے، اُس کی فضا بھی بڑی پُر اثر ہے۔ ہر ہر جملے میں معنی خیز علامتیں بھری ہیں، جو سماجی قباحتوں اور اُن کا شکار ہونے والے میاں بیوی اور بچوں کے رویوں کو انھی معاشرتی و معاشی مصائب سے منطبق کر دیتے ہیں۔ علامتی اسلوب کی یہ اضافی خوبی ہوتی ہے کہ اُس کے موضوع کو ہر دَور کے حالات میں تشریح کیا جا سکتا ہے، منٹو کا یہ افسانہ آج بھی اتنا پُر معنی ہے جتنا شاید لکھتے وقت بھی نہ تھا۔ آج جب روزنامہ اخبار میں کوئی خبر چھپ جاتی ہے کہ باپ نے یا ماں نے معاشی یا معاشرتی مصائب سے تنگ آ کر اپنے ہی بچوں کو مار ڈالا اور خودکشی کر لی یا کسی خاندان نے اجتماعی خودکشی کی تو منٹو کے فرشتہ کی معنویت مزید نکھر کر نگاہوں میں گھوم جاتی ہے۔ یوں تو منٹو کا ہر افسانہ باوجود ایک خاص وقت یا عہد کا موضوع ہوتے ہوئے بھی ہر عہد میں اپنی اہمیت برقرار رکھتا ہے لیکن علامت نگاری کے اسلوب میں لکھے گئے افسانے بالکل تازہ اور نیا تجربہ معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کے موضوع کی معنویت اپنی ماہیت تبدیل کر جاتی ہے اور اسلوب اسے دائمی حیات بخشتا ہے، جس طرح منٹو کبھی پرانا نہیں ہوتا۔ اسی طرح علامتی افسانے بھی ہر عہد میں اپنی نئی حقیقت کے ساتھ سامنے آ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

''زندگی اور موت کی سرحد ٹوٹ پھوٹ جائے۔ ارادہ، عمل اور خیال ایک ہو جائے،

خواب میں بیداری شامل ہو جائے۔ موجود اور موہوم گھل مل جائے، بھوک، مفلسی، بیماری کے ستائے مریض کی جوان بیوی سے ڈاکٹر کی سرگوشیاں فرشتۂ اجل کی پھنکار میں مدغم ہو جائیں، تو جو پیچیدہ اور تہ دار فضا بنتی ہے وہ فرشتہ کی فضا ہے۔ اس افسانے میں تجرید اور شعور کی رو کی تکنیک کے باوصف سماجی حقائق کے ہیولے منڈلاتے رہتے ہیں۔ انور سجاد، خالدہ حسین، رشید امجد اور مرزا حامد بیگ کی بہت سی کہانیاں فرشتہ کی کوکھ سے نکلی ہیں۔'' (۸۴)

منٹو نے اپنی زندگی کے آخری دَور میں باردہ شمالی اور پھندنے لکھے۔ یہ تجرباتی افسانے ہیں اور فنی لحاظ سے یہ بالکل مختلف تکنیک کے حامل افسانے ہیں۔ ان میں علامتی اور تمثیلی انداز ملا جلا ہے۔ باردہ شمالی میں مرد و عورت کے لیے بش شرٹ اور گوگلز کو علامتیں بنایا گیا ہے۔ تمثیلی انداز میں بش شرٹ مردوں کے لیے اور گاگلز عورتوں کے لیے استعمال کیا گیا ہے اور مرد و زن کے جنسی اختلاط کو تمثیلی و علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

''دو گوگلز آئیں۔ تین بش شرٹوں نے ان کا استقبال کیا۔ بش شرٹیں دُنیا کے نقشے پر بنی ہوئی تھیں۔ ان پر پرندے، چرندے، درندے، پھول، بوٹے اور کئی ملکوں کی شکلیں بنی ہوئی تھیں۔ دونوں گوگلز نے اپنی کتابیں میز پر رکھیں، اپنے ڈسٹ کور اُتارے اور بش شرٹوں کے بٹن بن گئیں۔'' (۸۵)

پھر ایک جوڑے کے اختلاط کو یوں بیان کیا ہے:

''دونوں بانہوں میں بانہیں ڈالے ایک ایسی دوزخ میں چلے گئے جو آہستہ آہستہ ٹھنڈی ہوتی گئی۔ اس گوگلز کی ساری کتابیں اس بش شرٹ کی لائبریری میں داخل ہو گئیں۔'' (۸۶)

اس افسانے میں سبھی الفاظ تمثیلی اور علامتی طور پر ہمہ جہت استعمال کیے گئے ہیں لیکن ابہام نہیں ہے۔ ہر لفظ کے علامتی معنی اپنا مکمل اظہار کرتے ہیں۔ کہانی اپنا تھیم واضح کرتی ہے، یوں ابلاغ کا مسئلہ نہیں بنتا۔ شاید جنسی موضوعات پر لکھنے کی وجہ سے منٹو پر اتنی گرفت ہو چکی تھی کہ اب اُنھوں نے ان موضوعات کو علامتی اور تمثیلی انداز میں لکھنا بہتر خیال کیا۔

منٹو کا دوسرا علامتی افسانہ پھندنے فنی اور موضوعاتی لحاظ سے بہت بہتر افسانہ ہے۔ اس افسانے میں پورا اِک علامتی نظام موجود ہے۔ ہر لفظ اپنے دوسرے معنی یا چھپے ہوئے مفاہیم پیش کرتا ہے۔ اس افسانے کی سب سے اہم اور بنیادی علامت پھندنے ہے، جو جنسی ترغیب، تشدد اور قتل و غارت کی علامت بنتی ہے۔ چاہے یہ قتل جنس اور جذبات و خواہشات کا ہے یا زندگیوں کا قتل ہے۔ یہ دراصل اِک امیر خاندان کے انتشار اور اخلاقی بے راہ روی کا سمبل بنتا ہے۔ اگر چہ یہاں علامتوں کا سلسلہ انتہائی متنوع اور پیچیدہ ہے اور ابلاغ

میں مشکل پیش آتی ہے۔ پورا افسانہ غیر انسانی کرداروں کتے، بلیوں، بلوں وغیرہ کے گرد گھومتا ہے لیکن ان سے مراد معاشرے کے بے راہ رو انسان ہیں۔ فنی لحاظ سے یہ افسانہ آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو، اور تمثیل و علامت کی بھرپور مثال ہے۔ شمشیر حید ر شجر لکھتے ہیں:

''فنی لحاظ سے منٹو کے ان افسانوں میں بیک وقت ایک سے زائد تکنیکیں نظر آتی ہیں ان افسانوں میں شعور کی رو بھی ہے۔ آزاد تلازمہ خیال بھی، افسانے علامتی بھی ہیں تجریدی بھی، مگر ان سب تکنیکوں کو اس خوبصورتی کے ساتھ برتا گیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے۔ منٹو ان تمام سے بخوبی واقف و آگاہ تھے، انگریزی، روسی اور فرانسیسی ادب کا مطالعہ تو منٹو ابتداء ہی سے کر رہے تھے۔ ۱۹۳۷ء میں احمد ندیم قاسمی کے نام لکھے گئے خط میں منٹو چیخوف، طالستائی، میکسم گورکی، تورگنیف، دوستوفسکی، اندریف میری کوریلی، وکٹر ہوگو، گستاوٗ فلابیر اور پیرلوئی ڈکنز کے مطالعہ کا تذکرہ کرتے ہیں۔ پاکستان آمد کے بعد منٹو نے محمد حسن عسکری کے ساتھ مل کر دو ماہی اُردو ادب کا اجرا کیا تو ترقی پسندوں کو خطرہ محسوس ہوا کہ کہیں منٹو فرانسیسی افسانہ نگاروں کی طرح شعور کی رو میں بہہ کر الفاظ کے اُلٹ پھیر اور نطق کی بھول بھلیوں میں نہ اُلجھ جائیں اور وہ ایک بے رحم حقیقت نگار سے محروم نہ ہو جائیں۔ اس لیے منٹو کے نام قاسمی صاحب نے ایک کھلا خط بھی لکھ ڈالا۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے اس زمانے میں فرانسیسی علامت نگاروں اور سرئیلسٹ افسانہ نگاروں کا یقیناً مطالعہ کیا ہوگا۔'' (۸۷)

پھندنے میں سرئیلسٹ تکنیک بھی نظر آتی ہے یعنی جن رجحانات، احساسات اور جذبات کا اظہار مقصود ہے۔ بظاہر وہ منتشر اور بے ربط دِکھائی دیتے ہیں، لیکن ان کے اندرون ایک خاص ربط، تسلسل اور تعمیر موجود ہے۔ بظاہر اس میں شعور کا دخل نہیں ہے، لیکن تحت الشعور کے تلازمات کو شعور کی کیفیات کی وضاحت کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں باقاعدہ پلاٹ کی بنت نہیں ہے۔ شمشیر حیدر لکھتے ہیں:

''افسانے میں کہیں کہیں شعور کی رو کی جھلک بھی دِکھائی دیتی ہے۔ بادی النظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خیالات جس طرح ذہن میں آتے گئے اسی طرح بیان کر دیئے گئے۔ پلاٹ کی عدم موجودگی کے باعث آزاد تلازمۂ خیال Free Association of thoughts کے ذریعے بظاہر بے ربط خیالات میں ایک منطقی ربط پیدا کیا گیا ہے، جو تکنیک استعمال کی گئی ہے وہ داخلی تجزیہ کی ہے۔ کیونکہ فنکار خود ہی کردار کی ذہنی کیفیات کا خلاصہ پیش کرتا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ علامتوں اور استعاروں کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے۔'' (۸۸)

داخلی تجزیہ کی یہ تکنیک ان کے ہاں ان مکمل علامتی افسانوں کے علاوہ بھی جستہ جستہ موجود ہے۔ مثلاً جنگ کشمیر کے پس منظر میں لکھے گئے۔ دونوں افسانے ٹیٹوال کا کتا اور آخری سلیوٹ میں بھی اکثر علامتیں موجود ہیں۔

آخری سلیوٹ کا افتتاحی جملہ ہے:

''یہ کشمیر کی لڑائی بھی کچھ عجیب وغریب تھی۔ صوبیدار رب نواز کا دماغ ایسی بندوق بن گیا تھا، جس کا گھوڑا خراب ہو گیا ہو۔''(۸۹)

اس ایک جملے میں انتہائی پیچیدہ صورتِ حال پر ایسا تبصرہ ہے کہ غالب کے گنجینۂ معنی کی طرح بہت سے گہرے مفاہیم اور مطالب واضح ہو جاتے ہیں پھر اس افسانے کا اختتام اِک علامتی اینڈنگ لیے ہوئے ہے، جب کھیل ہی کھیل میں تفنن طبع کے لیے چھیڑی گئی لڑائی اِک بھیانک انجام سے دوچار ہوتی ہے تو تاریخی مضحکہ خیزیوں پر یہ اِک زہر خند ہے۔ رام سنگھ کی گالیاں اور صوبیدار رب نواز کی جوابی جھنجلاہٹ، گالیاں اور گولیاں بھی علامتی ہیں۔ ایک ہی رجمنٹ میں ساتھ ساتھ رہنے والے جب دوبدو ہوئے تو اُن کی ذہنی وجذباتی کیفیت کو بیان کرتے ہوئے منٹو بہت سی علامتوں اور استعاروں کو بن دیتا ہے، پھر مرتا ہوا رام سنگھ بیتے ہوئے دوستی کے دِن یاد کرتا ہے۔ ہنستا ہے لطیفے سناتا ہے۔ ہذیانی کیفیت میں اک خودکلامی کی رو چلتی ہے۔ اسی طرح ''ٹیٹوال کا کتا'' میں کتا اِک گہری علامت بنتا ہے۔ لایعنیت اور اک بے مقصد فعالیت کی۔ اس کے بے معنی الفاظ کی جس قدر جانچ پڑتال کی جاتی ہے۔ اتنا ہی یہ الفاظ معنی خیز ہوتے چلے جاتے ہیں۔

مثلاً یہ لفظ ''چپڑ جھن جھن چپڑ جھن جھن۔''

''صوبیدار ہمت خاں نے اپنی بڑی بڑی تاریخی مونچھوں کو زبردست مروڑا دیا، کوڈ ورڈ ہوگا کوئی، پھر اُس نے بشیر سے پوچھا، کچھ اور لکھا ہے بشیرے۔

بشیر نے جو حروف شناسی میں مشغول تھا جواب دیا ''جی ہاں یہ --- ہند --- ہند --- ہندوستانی --- یہ ہندوستانی کتا ہے۔

صوبیدار ہمت خاں نے سوچنا شروع کیا۔ مطلب کیا ہوا اس کا --- کیا پڑھا تھا تو نے چپڑ؟

بشیر نے جواب دیا ''چپڑ جھن، جھن''

ایک جوان نے بڑے عاقلانہ انداز میں کہا: جو بات ہے اسی میں ہے۔''

اب صوبیدار ہمت سنگھ اُوپر بات کرتا ہے۔ انتہائی سوچ بچار کے بعد یک دم کہتا ہے۔

''بشیرے لکھ، اس پر گورمکھی میں --- ان کیڑے مکوڑوں میں ---

بشیر نے سگریٹ کی ڈبیا کاٹ لیا اور پوچھا ''کیا لکھوں صوبیدار صاحب!''

صوبیدار ہمت خان نے مونچھوں کو مروڑے دے کر سوچنا شروع کیا۔
لکھ دے۔۔۔بس لکھ دے۔ یہ کہہ کر اس نے جیب سے پنسل نکال کر بشیر کو دی۔
کیا لکھنا چاہیے۔ بشیر پینسل کے منہ کو لب لگا کر سوچنے لگا، پھر ایک دم سوالیہ انداز میں بولا: سپر سُن سُن۔ لیکن فوراً ہی مطمئن ہو کر اس نے فیصلہ کن لہجے میں کہا ٹھیک ہے۔۔۔چپڑ جھن جھن کا جواب سپر سن سن ہی ہو سکتا ہے کیا یاد رکھیں گے، اپنی ماں کے سکھڑے۔''
بشیر نے پنسل سگریٹ کی ڈبیا پر جمائی، سپر سن سن۔
سولہ آنے لکھ۔۔۔سپ۔۔۔سپر۔۔۔سن سن۔ یہ کہہ کر صوبیدار ہمت خاں نے زور کا قہقہہ لگایا اور آگے لکھ۔۔۔یہ پاکستانی کتا ہے۔''(۹۰)

ان اقتباسات میں کتنی طنز چھپی ہے اور پورے اقتباسات علامتی بن گئے ہیں۔ جنگی ذہنیت کی علامت، جنگ کی بے مقصدیت کی علامت، اس جنگ میں بے گناہ عناصر کی ہلاکت کی علامت، جنگجوؤں کی خود تسکینی کی علامت: جب

''صوبیدار خان نے افسوس کے ساتھ کہا۔ بیچ بیچ شہید ہو گیا بے چارہ۔
جمعدار ہرنام سنگھ نے بندوق کی گرم گرم نالی اپنے ہاتھ میں لی اور کہا، وہی موت مرا جو کتے کی ہوتی ہے۔''(۹۱)

گویا یہ سارا عمل کتے کی بے مقصد موت جیسا لایعنی ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں ایسی معنی خیز تاریخی، نفسیاتی اور علامتی گہرائیاں بھر گئی ہیں کہ پورا افسانہ اِک بامعنی اکائی میں ڈھل گیا ہے۔

ممتاز شیریں منٹو کے تیسرے دَور کے متعلق لکھتی ہیں:

''تقسیم کے بعد منٹو کے فن اور منٹو کی شخصیت میں ایک نمایاں ارتقاء پایا جاتا ہے۔ یہ منٹو کی افسانہ نگاری کا ''نیا دَور'' ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں۔۔۔ لیکن اُن کے نئے افسانے فنی اور نظریاتی دونوں حیثیتوں میں ایک اہم تغیر اور ارتقاء کا پتا دیتے ہیں۔
ٹھنڈا گوشت ایک ایسا افسانہ ہے، جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کی طور پر لے سکتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب تحریر میں اب غضب کی چستی ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' اتنا گٹھا ہوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا، ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے جملوں میں اس کے اضطراب دِل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھینچ آئی ہے پہلے منٹو کو کوئی کردار اُبھارنا ہوتا تھا۔ تو وہ کئی ایک واقعات کے

ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفات بیان کر کے یہ کردار اُبھارتا تھا۔ ٹھنڈا گوشت کے دو تین ابتدائی پیراگرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار اُبھر آئے ہیں۔"(۹۲)

اس دَور میں منٹو اختصار نویس کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اب اُن کی کہانی کا رجحان خارجیت کی بجائے داخلیت کی سمت ہے، جس طرح جسم پھیلاؤ اور رُوح سکراؤ چاہتی ہے۔ اسی طرح اب منٹو خارجی معاملات و معمولات کی بجائے نفسیاتی اور رُوحانی موشگافیوں اور گہرائیوں کی کھوج کرتے ہیں۔ کھوج رازداری ہے۔ رازداری پھیلاؤ نہیں گہرائی مانگتی ہے۔ وہ لفظوں کے عناصرِ ترکیبی کو تبدیل کرنے کا فن جانتے ہیں۔ اس لیے وہ کم سے کم لفظوں سے زیادہ سے زیادہ معنی برآمد کر لیتے ہیں۔ اب وہ کسی بات کو ثابت کرنے کی کوشش میں اپنی طاقت نہیں لگاتے بلکہ اُن کا اسلوب اور تکنیک از خود اُن کے نظریے کے ثبوت کے لیے طاقت بن جاتا ہے۔ اب وہ نتائج اخذ نہیں کرتے بلکہ اک نامکمل انجام دے کر فکر کے کئی دَر وا کر دیتے ہیں۔ کہانی ختم ہو کر بھی ختم نہیں ہوتی اور قاری کے دماغ میں چپک کر رہ جاتی ہے اور وہ انجام کے بعد کے واقعات کی کڑیاں جوڑتا رہتا ہے۔

محمد یوسف ٹینگ لکھتے ہیں:

"افلاطون نے اپنی اکادمی کی ڈیوڑھی پر یہ کتبہ آویزاں کر رکھا تھا۔ اقلیدس سے ناواقفیت رکھنے والا کوئی شخص اندر نہ آئے۔ افلاطون شعریات پر دُنیا کی سب سے پہلی اصول ساز کتاب کا مصنف تھا اور اس کے معمولات پر اس کے ذوقِ جمال کی مہر لگی ہوئی تھی۔ اس کی اکادمی میں صرف ریاضی پر ہی نہیں بلکہ فلسفۂ جمال اور نقدِ شعر پر بھی گفتگو ہوتی تھی۔ اس کے باوجود اقلیدس سے یہ دلچسپی اس کا کلمۂ توحید کیسے بن گئی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ اقلیدس ریاضیاتی تنظیم و تقسیم کا ایک نظام ہی نہیں ہے۔ مظاہرِ فطرت کی تقسیم کا ایک زاویۂ نظر بھی ہے۔ بات ذرا اس سے بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔ یعنی یہ آرٹ کے متن اور اس کی ہیئت کی تشخیص کی بھی ایک پہچان بن سکتا ہے۔ اُردو ادب میں سعادت حسن منٹو کا ادب اس کی ہیئت کی تشخیص کی بھی ایک پہچان بن سکتا ہے۔ اُردو ادب میں سعادت حسن منٹو کا ادب اس نقطۂ نظر کی بہترین تفسیروں میں سے ہے۔ منٹو نے اپنی ۴۳ سال ۸ ماہ اور ۹ دن کی زندگی میں بے شمار افسانے، خاکے، ڈرامے لکھے۔ اس کے ادب کے کچھ بڑے ہی متنازعہ فیہ پہلو ہیں۔۔۔ لیکن اس کے اسلوب کی سب سے بڑی پہچان اس کا یہی اقلیدسی انداز ہے وہ اپنے افسانوں، خاکوں وغیرہ کا لباس ایک ایسے اختصار اور اجمال سے تیار کرتا ہے کہ اس کی

تخلیقات گویا سانچے میں ڈھلی باہر آتی ہیں، جیسے اس کے موضوع اور اس کی ہیئت بیک وقت بطن سے نکلے ہوں۔ اس کے یہاں الفاظ کا اصراف نہیں ملتا اور نہ ہی تشبیہات واستعارات کی فضول خرچی اور اُردو کے لفاظی سے بھرپور ذخیرہ ادب میں یہ خوبیاں ایسی ہیں کہ کرشن چندر جیسے افسانہ نگار کو جو شاعرانہ نثر کے لاعلاج روگی تھے۔ منٹو کی اس خوبی پر رشک آیا۔''(۹۳)

منٹو کے اس اقلیدسی اندازِ نگارش کے کچھ عناصرِ ترکیبی ہیں۔ آئندہ صفحات میں ہم منٹو کی تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے بنیادی تشکیلی عناصر کو زیرِ بحث لاتے ہوئے اُن کے اسلوب کا مقام ومرتبہ متعین کرنے کی کوشش کریں گے۔

حوالہ جات

۱۔حسن عباس، مضمون کچھ سعادت حسن اور کچھ منٹو کے بارے میں،سالنامہ''سیارہ ڈائجسٹ''لاہور، جنوری ۱۹۷۱ء،ص۲۱۲

۲۔انجم پرویز، مضمون منٹو غالب کا پرستار، آفرینش شمارہ نمبر۲، ادارت مقصود وفا، فیضی، فیصل آباد، ۲۰۰۱ء، ص ۹۶

۳۔سعادت حسن منٹو، اُردو ادب، انتخاب دوماہی، شمارہ I، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۰ء، ص ۵۹

۴۔محمد اسداللہ، مضمون منٹو میرا دوست، بحوالہ آفرینش، شمارہ۲، فیصل آباد، خزاں ۲۰۰۱ء، ص ۵۰

۵۔محمد حسن سید، پروفیسر، سعادت حسن منٹو—اپنی تخلیقات کی روشنی میں، دہلی، دارالاشاعت ترقی ادب، ۱۹۸۲ء، ص ۱۱۰

۶۔سعادت حسن منٹو، مضمون: اختر شیرانی سے چند ملاقاتیں، بشمول منٹونما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۶

۷۔جگدیش چندر ودھاون، منٹونامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعروادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۳۱

سعادت حسن منٹو، افسانہ انقلاب پسند، آتش پارے، اشاعت اوّل، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۰۶ء، ص ۶۶

۹۔ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹، ۱۰۸

۱۰۔ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹

۱۱۔خالد محمود سنجرانی، ڈاکٹر، منٹو کے افسانے اور تحلیلِ نفسی، بشمول انگارے ۳۶ (منٹو سیمینار نمبر) ملتان، مرتبہ: سیّد عامر سہیل، دسمبر ۲۰۰۵ء، ۱۱۵

۱۲۔ایضاً // // // // // ص ۱۱۷

۱۳۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۱۸۔۱۱۷

۱۴۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۰۷

۱۵۔اعجاز راہی ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۵

۱۶۔سعادت حسن منٹو، مضمون لذت سنگ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۶۱۸، ۶۱۷

۱۷۔ایضاً // // //ص ۶۱۸

۱۸۔ انوار احمد، ڈاکٹر، مضمون سعادت حسن منٹو برصغیر کا تخلیقی ضمیر، بشمولہ انگارے (۳۶) تیسرا سال بارہویں کتاب، مرتبہ عامر سہیل، ملتان، دسمبر ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۳

۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مضمون کیا آج منٹو کی ضرورت ہے، بشمولہ اُردو افسانہ حقیقت سے علامت تک، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۶ء، ص ۲۳۲

۲۰۔ جگدیش چندرودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعروادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۸۷

۲۱۔ سعادت حسن منٹو، آتش پارے، اشاعت اوّل، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۰۶ء، ص ۲

۲۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، مضمون: سعادت حسن منٹو، برصغیر کا تخلیقی ضمیر، بشمولہ انگارے، تیسرا سال، بارہویں کتاب، مرتبہ سیّد عامر سہیل، ملتان، دسمبر ۲۰۰۵ء، ص ۱۲۶

۲۳۔ سعادت حسن منٹو، دیوانہ شاعر، بشمولہ آتش پارے، اشاعت اوّل، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۰۶ء، ص ۶۰

۲۴۔ انوار احمد، ڈاکٹر، مضمون سعادت حسن منٹو، برصغیر کا تخلیقی ضمیر، بشمولہ انگارے، تیسرا سال بارہویں کتاب، مرتبہ عامر سہیل، ملتان، دسمبر ۲۰۰۵ء، ص ۱۲۷

۲۵۔ سعادت حسن منٹو، آتش پارے، دیوانہ شاعر، اشاعت اوّل، لاہور، اظہار سنز ۲۰۰۶ء، ص ۶۶

۲۶۔ ایضاً // خونی تھوک، اشاعت اوّل، لاہور، ایضاً ۲۰۰۶ء، ص ۲۰

۲۷۔ علی ثنا بخاری، ڈاکٹر، سعادت حسن منٹو (تحقیق)، اشاعت اوّل، لاہور، منٹو اکادمی، مئی ۲۰۰۶ء، ص ۱۴۵

۲۸۔ سعادت حسن منٹو، منٹو راما، پیش لفظ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۰۴

۲۹۔ محمد حسن عسکری، منٹو کا مقام، مضمون بشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتب گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۰۷

۳۰۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ خوشیا، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء، ص ۷۵۸

۳۱۔ ایضاً // // افسانہ بلاؤز // // ص ۷۵۸

۳۲۔ ایضاً // // // // // // ص ۸۱۳

۳۳۔ محمد حسن عسکری، منٹو کا مقام، بشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۰۷

۳۴۔ سعادت حسن منٹو، ڈرپوک، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۴۲ء، سال ۲۰۰۱ء

۳۵۔ مرتب احمد ندیم قاسمی، منٹو کے خطوط ندیم کے نام (اشاعت دوم) راولپنڈی، کتاب نما، نومبر ۱۹۴۴ء، ص

۳۶۔ وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، اشاعت اوّل، دہلی، مکتبہ جدید، ۲۰۰۲ء، ص ۲۱

۳۷۔ ایضاً // // // // ص ۲۱

۳۸۔ ایضاً // // // // ص ۲۲

۳۹۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ دھواں، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۹

۴۰۔ صدیقی ابواللیث، مضمون منٹو بشمولہ منٹو کیا تھا، مولفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۸۰

۴۱۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ خوشیا، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۶۱-۶۲

۴۲۔ ایضاً // // افسانہ ہتک، // // // // ص ۹۰۹

۴۳۔ ایضاً // // // // // // ص ۹۱۹

۴۴۔ صدیقی ابواللیث، مضمون منٹو بشمولہ منٹو کیا تھا، مولفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۸۲

۴۵۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۱۰-۱۱

۴۶۔ ایضاً // // افسانہ بانجھ، // // ص ۷۶۹

۴۷۔ ایضاً // // افسانہ نعرہ، // // ص ۷۹۱

۴۸۔ ایضاً // // // // // // ص ۷۹۳

۴۹۔ ایضاً // // // // // // ص ۷۹۷

۵۰۔ کرشن چندر، مضمون سعادت حسن منٹو بشمولہ سعادت حسن منٹو — ایک مطالعہ، مرتبہ انیس ناگی، اشاعت اوّل، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۸

۵۱۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۸

۵۲۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ دیوالی کے دیے، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۹۰

۵۳۔ ایضاً // // افسانہ شوشو // // ص ۷۴۷

۵۴۔ ایضاً // // افسانہ بُو // // // ص ۶۴۳

۵۵۔ محمد حسن عسکری، (مضمون سعادت حسن منٹو)، بشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۹۹

۵۶۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۸۸

۵۷۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۴

۵۸۔ نوید الحسن، مضمون بابو گوپی ناتھ — ایک تجزیاتی مطالعہ، بشمولہ سعادت حسن منٹو، پچاس برس بعد، مرتبہ شمشیر حیدر شجر، نوید الحسن، اشاعت اوّل، لاہور، شعبہ اُردو، جی۔ سی۔ یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۹۲

۵۹۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ بابو گوپی ناتھ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۸۲

۶۰۔ ایضاً // // افسانہ ڈرپوک، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۹۲۰

۶۱ـ ایضاً // // // // // ص ۹۲۸

۶۲ـ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ص ۴۵۵

۶۳ـ ڈاکٹر علی ثنا بخاری، سعادت حسن منٹو (تحقیق)، اشاعت اوّل، لاہور، منٹو اکادمی، مئی ۲۰۰۶ء

۶۴ـ سعادت حسن منٹو، جیب کفن، یزید، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۱ء، ص ۲۰۱

۶۵ـ سعادت حسن منٹو، سیاہ حاشیے، منٹونما، اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۷۴۵

۶۶ـ ایضاً // // // پٹھانستان // // ص ۷۶۴

۶۷ـ ایضاً // // // دعوتِ عمل // // ص ۷۶۴

۶۸ـ ایضاً // // // جیلی // // ص ۷۶۳

۶۹ـ ایضاً // // // خبردار // // ص ۷۶۴

۷۰ـ علی ثنا بخاری، ڈاکٹر، سعادت حسن منٹو (تحقیق)، اشاعت اوّل، لاہور، منٹو اکادمی، مئی ۲۰۰۶ء، ص ۱۵۸

۷۱ـ سراج منیر، منٹو ایک سرسری جائزہ، بشمول کہانی کے رنگ، اشاعت اوّل، لاہور، جنگ پبلشرز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۱

۷۲ـ سعادت حسن منٹو، افسانہ ٹھنڈا گوشت، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۴۰۵

۷۳ـ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۷۱ـ۷۰

۷۴ـ سعادت حسن منٹو، افسانہ کھول دو، نمرود کی خدائی، اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۵۲ء، ص ۱۴

۷۵ـ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۹۱ـ۴۹۰

۷۶ـ ایضاً // // // // // ص ۴۹۰

۷۷ـ سعادت حسن منٹو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۴

۷۸ـ سعادت حسن منٹو، افسانہ گورمکھ سنگھ کی وصیت، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۵

۷۹ـ ایضاً // // // // // // ص ۱۱۶

۸۰ـ سعادت حسن منٹو، افسانہ موذیل، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۲۲۴

۸۱ـ سراج منیر، منٹو ایک سرسری جائزہ، کہانی کے رنگ، اشاعت اوّل، لاہور، جنگ پبلشرز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۶

۸۲ـ سعادت حسن منٹو، افسانہ سڑک کے کنارے، منٹوراما، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۴

۸۳ـ ایضاً // // // // // ص ۸۹

۸۴ـ انوار احمد، ڈاکٹر، مضمون سعادت حسن منٹو، برصغیر کا تخلیقی ضمیر، بشمولہ انگارے، تیسرا سال بارہویں کتاب، مرتبہ سید عامر سہیل، ملتان، دسمبر ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۱

۸۵ـ سعادت حسن منٹو، افسانہ بادۂ شمالی، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۵۰۳

۸۶ـ ایضاً // // // // // ص ۵۰۴

۸۷۔ شمشیر حیدر شجر، سعادت حسن منٹو، پچاس برس بعد، مضمون سعادت حسن منٹو کے علامتی افسانے، اشاعت اوّل، لاہور، شعبۂ اُردو، جی۔سی۔ یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۰

۸۸۔ ایضاً // // // // // ص ۱۸۶

۸۹۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ آخری سلیوٹ، منٹونامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۷

۹۰۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ ٹیٹوال کا کتا، منٹونامہ ایضاً // // // // ص ۱۴۷۔۱۴۶

۹۱۔ ایضاً // // // // // // ص ۱۵۰

۹۲۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۴

۹۳۔ محمد یوسف ٹینگ، سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری، بشمول اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۵۹

باب سوم

منٹو کے جداگانہ اسلوب کے تشکیلی عناصر

منٹو کے افسانوں میں آغاز، وسط اور انجام کے حوالے سے فنی مہارت کا جائزہ

گزشتہ باب میں ہم نے منٹو کے اسلوب کے ارتقا کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس جائزے میں یہ بات سامنے آئی کہ منٹو معاصر افسانے میں امتیازی اور انفرادی صلاحیتوں کے مالک ہیں۔ اب ہم اس انفرادیت کے تشکیلی عناصر کا تجزیہ کریں گے مگر اس سے قبل بہتر ہوگا کہ افسانے میں اسلوب کی کیا اہمیت ہے، کے ضمن میں دو ایک ناقدین کی آرا بھی سامنے رکھ لی جائیں۔ ریاض احمد کہتے ہیں:

> ''اسلوب تحریر کی اس صفت کا نام ہے جو ابلاغ محض کی بجائے اظہار سے مختص ہے۔ ابلاغ حقائق کی پیش کش کا نام ہے۔ اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ ابلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔ اسلوب ادب میں تخلیق پاتا ہے۔ بنیادی احساس کے اس اظہار سے جو لفظ اور زبان کی معنوی اور اشاراتی کیفیت سے قطع نظر، زبان کے مخصوص طریقِ استعمال سے مترشح ہوتا ہے۔''(۱)

کہانی نے افسانہ نگار کے ذہن و قلب پر جس بھی انداز میں ورود کیا ہو لیکن جب وہ اسے صفحۂ قرطاس پر اُتارتا ہے تو اُسے اِک ٹھوس شکل میں ڈھالتا ہے۔ اس شکل کے کچھ نقوش اور جسدِ افسانہ کے کچھ خط و خال ہوتے ہیں۔ یعنی افسانہ نگاری کے کچھ اصول و قیود اور طور طریقے متعین ہیں۔ کچھ افسانہ نگار خود جدت طرازی سے وضع کرتا ہے، جس طرح سب انسان یکساں جسمانی ساخت رکھنے کے باوجود ایک دوسرے سے مختلف شناخت رکھتے ہیں۔ اسی طرح فنکار کے ہاں ان فنی اصولوں کا استعمال اپنے انداز، نقطۂ نظر اور افتادِ طبع کے مطابق معرضِ وجود میں آتا ہے، جسے ہم اُس کا جداگانہ اسلوب اور تکنیک کہتے ہیں۔

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

> ''اسلوب کی ایک شکل اکتسابی ہے جو مشق سے حاصل ہوتی ہے۔ عموماً صحافیانہ رنگ اس میں جھلکتا ہے اور اس میں خصوصیت کی بجائے عمومیت کا رنگ شوخ ہوتا ہے۔

دوسری شکل ذاتی سوچ اور غور وفکر کے تحت پروان چڑھتی ہے، گویا سوچ یا فکر کی گہرائی، جوشِ بیان، دروں بینی اور عمیق نگاہی لفظوں اور تراکیب کو ایک نئے اور منفرد انداز کے قالب میں ڈھال دیتی ہے اور یہی عناصر باہم مل جل کر ایک جداگانہ قسم کے اسلوب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ محض دقیق، بھاری بھرکم یا سہل و سبک الفاظ کے چناؤ سے منفرد اسلوب کا پیکر نہیں تراشا جا سکتا، جیسا کہ بظاہر سمجھا جاتا ہے بلکہ اس کے لیے خیال کی تازہ کاری اور فکری عنصر کا پہلودار ہونا ضروری ہے۔ کیونکہ نئی فکر اور تازہ سوچ لفظیات کا نیا لبادہ اپنے ساتھ لے کر ذہن میں وارد ہوتی ہے۔''(۲)

اُوپر درج کی گئی آراء سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ فنکار موجود اور دستیاب لسانی مواد کو اِک تخلیقی عمل سے گزارتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل جس قدر بھرپور، اعلیٰ اور منفرد ہوگا زبان اور الفاظ بھی اُسی منصب پر فائز نظر آئیں گے۔ یہ تخلیقی عمل جتنا معمولی درجے کا ہوگا لفظوں کی خارجی و داخلی سطح بھی اُتنی ہی معمولی، یک رُخی اور عمومی رہے گی۔ زبان اور لفظوں کے سطحی مزاج سے بلندتر نہ ہو سکے گی۔

منٹو جس دور میں افسانہ لکھ رہے تھے۔ اُس وقت تک یہ صنف کئی منازل طے کر چکی تھی اور تصوریت و تجریدیت سے نکل کر اِک ٹھوس اور حقیقی شکل اختیار کر چکی تھی۔ اُس وقت افسانہ معاشرے کا نباض، انسانی نفسیات کا ترجمان اور حقائق کا عکاس بن چکا تھا، پھر منٹو اِک منفرد تشخص کیونکر رکھتے ہیں۔ وہ بھی تو انھی معاشرتی مسائل کی عکاسی اِسی انسانی نفسیات کی موشگافی اور کھری فطرت کی حقیقت نگاری کر رہے تھے۔ دراصل ان تمام عوامل کو بیان کرنے کا انداز اُنھیں دوسروں سے منفرد بناتا ہے۔

افسانے کی روایت اُردو میں منٹو سے پہلے بھی موجود تھی لیکن منٹو نے موضوع، اسلوب اور تکنیک میں ایک مؤثر موڑ دینے کی کوشش کی ہے۔ منٹو بنیادی طور پر حقیقت نگار ہے اور بھی کئی اچھے افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے اسلوب میں افسانہ لکھا اور معاشرتی مسائل کی عکاسی فطری اور نیچرل بیانیہ میں کی۔ منٹو نے بھی نہ موضوعات کو سوپر نیچرل بنایا اور نہ ہی اسلوب کو۔۔۔ لیکن اُن کی اہمیت اس فطری اور سادہ اسلوب سے زیادہ چونکا دینے والی تکنیک میں پوشیدہ ہے یعنی منٹو کے ہاں شارپ اینڈنگ یا ٹوسٹ کی تکنیک پہلی مرتبہ ایک بھرپور قوت کے ساتھ اُبھرتی ہوئی دِکھائی دیتی ہے۔۔۔ منٹو سے پہلے افسانہ لکھنے کا سیدھا سادہ اسلوب اور تکنیک تھی۔ منطق اور روایت کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اسی لیے سراج منیر نے لکھا ہے:

''منٹو سے پہلے کا افسانہ تعقل کا افسانہ ہے۔۔۔ منٹو سے تخیل کے افسانے کا آغاز ہوتا۔ بات میں نے بہت تعمیمی انداز سے کہہ دی لیکن اس بات کا ثبوت ہمیں اس کی تکنیک ہی سے ملے گا۔''(۳)

یہ تکنیک ہی ہوتی ہے جو کہانی کے تاثر کا موجب بنتی ہے۔ منٹو کو بنی بنائی منطق سے چڑ تھی۔ اسی لیے

اُس نے اپنے افسانے کو اِک مختلف تکنیک اور اسلوب دیا اور اپنے افسانوں کو اِک چونکا دینے والا منفرد آغاز وانجام بخشا۔

آغاز، وسط اور انجام کسی بھی تحریر کے یہ لازمی اجزاء ہیں۔ افسانے میں بھی یہ تینوں کڑیاں افسانے کا بنیادی ڈھانچہ بنتی ہیں۔ تین ستون ہیں جن پر افسانے کا پورا تخلیقی جسد کھڑا ہوتا ہے۔ افسانے کو کس نقطے سے شروع کیا جائے پھر کیسا پھیلاؤ اور جہات دی جائیں۔ کونسے واقعات رکھے جائیں اور کونسے اہم ہونے کے باوجود نکال دیئے جائیں۔ کن پہلوؤں کو اشارۃً استعارۃً بیان کیا جائے اور پھر ان سب کو کس منطقی یا غیر منطقی انجام تک پہنچایا جائے۔ یہی انتخاب دراصل افسانہ نگار کا امتحان ہوا کرتا ہے۔ وہ اپنے لکھے پر بار بار تنقیدی نگاہ ڈالتا ہے اور کانٹ چھانٹ کرتا اور افسانے کو سڈول بناتا رہتا ہے۔

منٹو کو اِک ایسی خداداد صلاحیت ودیعت تھی کہ وہ فی البدیہہ لکھ ڈالتا اور وہی نقطۂ تکمیل ہوتا۔ منٹو کی زود نویسی اور بدیہہ گوئی پر بات ہم آئندہ صفحات میں کریں گے، اب ہم اُن کی تمہیدوں پر غور کرتے ہیں تو اِک خوشگوار حیرت ہوتی ہے کہ یہ ابتدائی جملے کسی کانٹ چھانٹ یا زیادہ غور وتدبر کا نتیجہ نہیں ہیں پھر بھی پوری کہانی کی طنابیں یہاں کس دی گئی ہیں۔ اگرچہ منٹو کے افسانے کے مختلف ادوار میں اُن کی فنی چابکدستی میں تغیر وتبدل ہوتا رہا ہے، لیکن اُن کے نمائندہ اور اچھے افسانے جو تعداد میں کافی زیادہ ہیں۔ ایسی تکنیکی تکون میں کسے ہوئے ہیں کہ کوئی جوڑ ڈھیلا یا کمزور نہیں ہے۔

منٹو عموماً کسی مختصر سے جملے سے کہانی کا آغاز کر دیتے ہیں، لیکن یہ جملہ اتنا دلچسپ، فکر انگیز اور مختلف ہوتا ہے کہ قاری کی پوری توجہ اپنی جانب مبذول کر لیتا ہے۔ منٹو ابتدا میں ہی قاری کو باندھ لینے کا فن جانتے ہیں۔ وہ پہلی چند لائنوں یا جملوں میں ہی آنے والے واقعات کی سنسنی خیزی، غیر معمولیت اور دلچسپی کا نقش قائم کر دیتے ہیں۔ وہ بخوبی آگاہ ہیں کہ افسانہ نگار کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ شروع میں ہی قاری کو پوری طرح اپنے سحر میں جکڑ لے اگر اُس نے تھوڑی سی ڈھیل دی تو وہ بھاگ نکلے گا اور اگر وہ اُس کے ساتھ تھوڑا سا سفر طے کر گیا تو پھر منزل تک ضرور پہنچے گا۔ منٹو ابتدا میں ہی قاری کو چت کر دیتے ہیں۔ اُس کے پاس بھاگ نکلنے کا کوئی جواز ہی نہیں چھوڑتے۔ ابتدائی چند جملوں سے ہی قاری کی آنکھیں کھل جاتی ہیں۔ کان کھڑے ہو جاتے ہیں۔ دِل کی دھڑکن بڑھ جاتی ہے اور وہ جلد از جلد اس بھید کو پانے کے لیے بے قرار ہو کر ساتھ ساتھ چل پڑتا ہے۔ قاری کو ابتدائی وار میں ہی چت کر دینے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے اصل میں اپنی کہانی کی ساری پلاننگ بڑی چابکدستی سے آغاز میں ہی سمو دی ہے مثلاً نکی کی تمہیدی لائن یا جملہ ہے:

''طلاق لینے کے بعد وہ بالکل نچنت ہوگئی۔'' (۴)

اس ابتدائی جملے میں کہانی کے کتنے اجزاء آ گئے ہیں۔ نکی کو طلاق ملی لیکن رونے دھونے کی بجائے وہ انتہائی پُر سکون ہوگئی۔ منٹو نے کتنا تجسس پیدا کر دیا ہے۔ کئی سوالات قاری کے ذہن میں گھوم جاتے ہیں۔ نکی

کون ہے۔ طلاق کیوں ہوئی اور خلافِ معمول طلاق کے نتائج اُس کے لیے اتنے خوشگوار کیوں ثابت ہوئے۔ قاری ان سوالوں کا جواب چاہتا ہے۔ اس لیے کہانی کی اُنگلی پکڑ کر ساتھ ہو لیتا ہے۔ منٹو نے پہلے جملے میں ہی آئندہ واقعات کی داغ بیل ڈال دی ہے۔

اگلی دو سطریں ہیں:

''اب روز کی دانتا کل کل اور مار کٹائی نہیں تھی۔ نکی بڑے آرام واطمینان سے اپنا گزر اوقات کر رہی تھی۔''(۵)

اب نکی کے نچنت ہونے کی وجہ تو سمجھ آ گئی لیکن اگلا جملہ پھر کسی بھید کی غمازی کر رہا ہے۔ یقیناً اس آرام واطمینان میں سے کوئی بے آرامی پھوٹنے والی ہے۔ کیونکہ طلاق جیسا حادثہ اصل مسئلہ نہیں ہے بلکہ کچھ اس سے بھی بڑھ کر ہونے والا ہے۔ یہ سادہ سی دو اور دو چار قسم کی تمہیدیں منٹو کے لازوال افسانوں کے، کی ورڈز ہیں، جن میں بڑی ہوشیاری سے کہانی کا لازوال خزینہ بھر دیا گیا ہے، مثلاً آخری سلیوٹ کا پہلا جملہ۔

''یہ کشمیر کی لڑائی بھی کچھ عجیب وغریب تھی۔ صوبیدار رب نواز کا دماغ ایسی بندوق بن گیا تھا جس کا گھوڑا خراب ہو گیا ہو۔''(۶)

ابتدائی جملے میں ہی کہانی کا تھیم سامنے آ گیا ہے۔ کہانی کشمیر کی جنگ سے متعلق ہے اور یہ جنگ عجیب وغریب ہے وہ کیسے؟ تجسس اور استفہام پہلے جملے نے ہی پیدا کر دیا ہے۔ مرکزی کردار بھی ابتداء میں سامنے آ گیا جو صوبیدار ربّ نواز کا ہے اور جس کا دماغ خراب گھوڑے والی بندوق بن چکا ہے، پھر تجسس اور استفہام۔ ایسا کیوں؟ صوبیدار ربّ نواز کے دماغ کو خراب گھوڑے والی بندوق سے تشبیہ دینا۔ گویا اس جنگ کی بے مقصدیت اور اس لایعنی لڑائی کی علامت بنتا ہے۔ قاری جاننا چاہتا ہے صوبیدار ربّ نواز کے دماغ کی ایسی حالت کا پس منظر یا پیش منظر کیا ہے۔ ''حامد کا بچہ'' کی تمہید کچھ یوں ہے:

''لاہور سے بابو ہرگوپال آئے تو حامد گھر کا رہا نہ گھاٹ کا، اُنھوں نے آتے ہی حامد سے کہا لو بھئی فوراً ایک ٹیکسی کا بندوبست کرو۔''(۷)

پھر وہی استفہام، بابو ہرگوپال کون ہیں۔ حامد گھر کا نہ گھاٹ کا کیوں نہ رہا اور پھر ٹیکسی بھرپور معنویت ہے۔ آوارگی کی اور آنے والے واقعات کی سنسنی خیزی کی علامت، منٹو نے ان تینوں جملوں میں تین سوال اُبھار دیئے ہیں جن کے جوابات سے بھری کہانی ہمیں اپنی سمت بلا رہی ہے۔ ٹیڑھی لکیر کی سہ جملہ تمہید کچھ یوں ہے:

''اگر سڑک سیدھی ہو۔۔۔ بالکل سیدھی تو اس پر اس کے قدم منوں بھاری ہو جاتے تھے۔ وہ کہا کرتا تھا یہ زندگی کے خلاف ہے جو پیچ در پیچ راستوں سے بھری ہے۔''(۸)

تمہید یک دم چونکا دیتی ہے۔ اس قدر غیر معمولی مزاج کا شخص کون ہے۔ وہ یکسانیت کو ناپسند کرتا ہے

کیونکہ زندگی مسلسل تغیر وتبدل کا نام ہے۔ اُس کے ان خیالات اور فلسفۂ زندگی کی وضاحت جاننے کے لیے ہمیں کہانی پڑھنا ہوگی۔

یہ صرف ایک جملے کی تمہید ہے:

''خوشیا سوچ رہا تھا۔''(۹)

خوشیا کون ہے اور کیا سوچ رہا ہے اُس کی سوچ نیچے درج واقعات میں موجود ہے۔ یہ جملہ اِک شہد لگی اُنگلی کی طرح ہے جو ہمیں اپنے ساتھ چمٹا لیتی ہے اور ہمیں آئندہ واقعات کو پڑھنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''خوشیا سوچ رہا تھا۔''

''یہ ''خوشیا'' کا ابتدائی جملہ ہے۔۔۔ اس کو پڑھ کر قاری لامحالہ جاننا چاہتا ہے کہ خوشیا کیا سوچ رہا تھا کیا اُسے کوئی سانحہ پیش آیا تھا۔ کیا اُسے کوئی سنگین مسئلہ درپیش ہے۔ آخر اُس کی سوچ کا کیا سبب ہے۔ قاری کا یہ تجسس ''خوشیا'' کے اچھے اور موثر آغاز کا ثبوت ہے۔''(۱۰)

پھاہا کی تمہید بھی صرف ایک جملے کی ہے:

''گوپال کی ران پر جب بڑا پھوڑا نکلا تو اس کے اوسان خطا ہو گئے۔''

اس تمہید کے متعلق پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

''گوپال کے متعلق افسانہ نگار نے اچانک جو خبر سنائی ہے۔ اس سے قاری کے اوسان بھی تھوڑے بہت ضرور خطا ہو جاتے ہیں۔ یہی افسانہ نگار کی جیت ہے اُس نے ایک معمولی سی خبر سنا کر قاری کو اپنے ساتھ یا اپنے پیچھے چلنے پر مجبور کر دیا۔''(۱۱)

ڈرپوک میں بھی محض ایک جملے کا آغاز ہے لیکن اس میں اِک علامتی انداز آ گیا ہے۔

''میدان بالکل صاف تھا مگر جاوید کا خیال تھا کہ میونسپل کمیٹی کی لالٹین جو دیوار میں گڑی ہے اُسے گھور رہی ہے۔''(۱۲)

منٹو کی کہانی عام طور پر پہلے جملے میں ہی انگڑائی کھول دیتی ہے۔ جاوید جو کرنا چاہتا ہے۔ اُس کے لیے اُس کے پاس پورا پورا موقع موجود ہے لیکن یہ کیسی رکاوٹ یا خوف یا نگرانی ہے جو میونسپل کمیٹی کی لالٹین کی آنکھ بن گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہانی کسی غیر مرئی خوف یا کسی نفسیاتی کیفیت کا بیان کرنے والی ہے۔ سو قاری پوری طرح اس سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ ابتدائی سطروں سے ہی قاری کا تجسس بیدار ہو جاتا ہے۔ اُسے افسانے میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے کہ جاوید کون ہے اور میونسپل کمیٹی کی لالٹین اُسے کیوں گھور رہی ہے۔۔۔ قاری کو متجسس کرنا۔ ایک کامیاب اور موثر آغاز کا پہلا مقصد ہوا کرتا

ہے۔

منٹو ایک یا دو تین تمہیدی جملوں میں کچھ ایسا تجسس، کھوج اور دلچسپی کا عنصر بھر دیتا ہے کہ کہانی اِک پُر بھید محل کی طرح معلوم ہونے لگتی ہے۔ کوئی ایسی فکر انگیزی اور خیال افروزی در آتی ہے کہ کسی گہرے فلسفے یا نظریے کے کوڈ ورڈز معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ایسی پُر اشتیاق سرخی بن جاتے ہیں جو واقعات کی سنسنی خیزی کا بیان ہو جاتے ہیں۔

منٹو کی ان انتہائی مختصر تمہیدوں میں بڑی بلاغت ہوتی ہے جو بیان کی جانے والی کہانی کی عظمتوں اور دلچسپیوں کا دَر وا کر دیتی ہیں، جو اشارے اور رمز و کنائے بنتی ہیں۔ بڑے بڑے واقعات اور موضوعات کے کرداروں اور نفسیات کے بعض تمہیدیں ایک چھوٹے پیراگراف کی صورت اختیار کرتی ہیں۔ مثلاً ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کی تمہید۔

''بٹوارے کے دو تین سال بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو خیال آیا کہ اخلاقی قیدیوں کی طرح پاگلوں کا تبادلہ بھی ہونا چاہیے، یعنی جو مسلمان پاگل ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں اُنھیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاکستان کے پاگل خانوں میں ہیں اُنھیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔''(۱۳)

دیکھیے یک جنبشِ قلم کہانی کا موضوع سامنے آ گیا۔ ابتداء میں ہی کہانی براہِ راست ہم سے مخاطب ہو گئی۔ بڑے ہی سادہ اور دوٹوک انداز میں قاری کی توجہ فی الفور ایک مسئلہ کی جانب مبذول کروادی گئی۔ منٹو کی بڑی کہانیوں کے آغاز کی یہ یکساں خوبی ہے کہ وہ کسی بھید بھاؤ میں نہیں ڈالتا اور نہ ہی گھما پھرا کر موضوع کی جانب آتا ہے بلکہ پہلے ہی جملے سے وہ ایک سنگین مسئلے کو قاری پر طاری کر دیتا ہے۔

شاید اُسے اپنی کہانی کے موضوع اور واقعات کی ترتیب پر اتنا اعتماد ہے کہ وہ دیگر لوازمات کو ضروری نہیں خیال کرتا اور براہِ راست مخاطب ہو جاتا ہے۔ اُس کا یہ طرزِ تخاطب ابتداء میں ہی کہانی میں زبردست واقعیت بھر دیتا ہے۔ منٹو کی بہت ساری تمہیدیں صیغۂ واحد متکلم میں ہیں جو واقعیت اور آپ بیتی کے تاثر کو زیادہ اُبھار دیتی ہیں۔ ان میں سے بعض رومانی یا شاعرانہ تمہیدیں بھی ہیں جن کے صوتی حسن سے معلوم نہیں ہوتا کہ ان کے اندر کیسے خوفناک واقعات کا بیان چھپا ہوا ہے جیسے سرکنڈوں کے پیچھے ٹیٹوال کا کتا، پانچ دن، ستارا، وہ لڑکی، حسن کی تخلیق وغیرہ کی تمہیدیں، جن میں تجسس اور انتظار کی کیفیت بھری ہوئی ہے اگرچہ موضوع کے دخول کے لیے فضا ان تمہیدوں میں پوری طرح سے سازگار بنا دی جاتی ہے۔ بعض تمہیدیں مکالماتی ہیں مثلاً ''پڑھیے کلمہ'' کی تمہید ملاحظہ کیجیے:

''لا الٰہ اللہ محمد رسول اللہ۔۔۔آپ مسلمان ہیں۔ یقین کریں میں جو کچھ کہوں گا سچ کہوں گا پاکستان کا اس معاملے سے کوئی تعلق نہیں، قائد اعظم جناح کے لیے میں جان

دینے کے لیے تیار ہوں، لیکن میں سچ کہتا ہوں اس معاملے سے پاکستان کا کوئی تعلق نہیں۔ آپ اتنی جلدی نہ کیجیے۔۔۔ مانتا ہوں ان دِنوں ہلڑ کے زمانے میں آپ کو فرصت نہیں لیکن آپ خدا کے لیے میری پوری بات تو سن لیجیے۔۔۔ میں نے تکارام کو ضرور مارا ہے اور جیسا کہ آپ کہتے ہیں تیز چھری سے اس کا پیٹ چاک کیا ہے مگر اس لیے نہیں کہ وہ ہندو تھا۔ اب آپ پوچھیں گے کہ تم نے اس لیے نہیں مارا تو پھر کس لیے مارا۔۔۔ لیجیے میں ساری داستان ہی آپ کو سنا دیتا ہوں۔'' (۱۴)

یہ پوری کہانی اندازِ تخاطب میں ہے اور یہ بالکل نئی اور منفرد ٹیکنیک ہے لیکن بات تمہید کی ہو رہی ہے تو اس مکالماتی تمہید میں داستان کی دلچسپی پیدا کر دی گئی ہے اور قاری پوری توجہ سے کہانی سننے پر آمادہ ہو جاتا ہے کہ فسادات کے زمانے میں اگر تکارام کو اس لیے نہیں مارا گیا کہ وہ ہندو ہے تو پھر اُس کے قتل کی وجہ انتہائی سنسنی خیز اور کچھ مختلف ہوگی۔ ممد بھائی کی تمہید بھی مکالماتی ہے۔ عام طور پر صیغۂ واحد متکلم والے افسانوں میں منٹو خود راوی کا کردار ادا کرتا ہے یا راوی سے کہانی سننے والے سامع کی حیثیت میں واقعات پہ اپنی رائے یا تبصرہ بھی درج کرتا چلا جاتا ہے لیکن بعض افسانوں میں افسانے کے مرکزی کردار بذاتِ خود ہم سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ چند تمہیدیں ایسی ہیں جن میں منٹو ہم سے بحیثیت مصنف کے ہم کلام ہو کر کہانی سناتا ہے مثلاً جانکی کی تمہید:

''پونہ میں ریسوں کا موسم شروع ہونے والا تھا کہ پشاور سے عزیز نے لکھا کہ میں اپنی ایک جان پہچان کی عورت، جانکی کو تمہارے پاس بھیج رہا ہوں۔ اس کو یا تو پونہ میں یا بمبئی کی کسی فلم کمپنی میں ملازم کرا دو۔ تمہاری واقفیت کافی ہے۔ اُمید ہے تمہیں زیادہ دِقت نہیں ہوگی۔'' (۱۵)

ان چند جملوں میں معلوم ہوا پونہ میں ریسوں کا اِک موسم ہوتا ہے جانکی نام کی عورت فلموں میں کام کرنا چاہتی ہے اور وہ مصنف کو ملنے کے لیے آنے والی ہے۔ ہر جملے میں کوئی معلومات دینے کے علاوہ آنے والے واقعات کے لیے تجسس اور دلچسپی کی فضا بھی پیدا کر دی گئی ہے۔ مس ٹین والا کی تمہید ملاحظہ ہو:

''اپنے سفید جوتوں پر پالش کر رہا تھا کہ میری بیوی نے کہا۔ زیدی صاحب آئے ہیں میں نے جوتے بیوی کے حوالے کیے اور ہاتھ دھو کر دوسرے کمرے میں چلا آیا، جہاں زیدی بیٹھا تھا۔ میں نے اُس کی طرف غور سے دیکھا ''ارے کیا ہو گیا ہے تمہیں۔'' (۱۶)

مصنف بڑے گھریلو اور ہلکے پھلکے موڈ میں تھا کہ اچانک زیدی کے آنے کی اطلاع کے ساتھ اُس کے بدلے ہوئے چہرے کو دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے اور ہم خود بھی پریشان ہو جاتے ہیں اور اس پریشانی کی وجہ جاننے کو بے چین ہو جاتے ہیں۔

صیغۂ واحد متکلم میں منٹو کی بہت سی کہانیاں ہیں جیسے بابو گوپی ناتھ، ایک خط، عشقیہ کہانی، تپش کاشمیری

اور ممی وغیرہ، جن کی تمہیدیں عام طور پر "میں، مجھے" یعنی صیغۂ واحد متکلم سے شروع ہوتی ہیں۔

منٹو نے افسانے کی ساخت اور تاثر کے لیے تمہیدوں سے مختلف کام لیے ہیں۔ کہیں وہ کہانی کے انجام میں سے تمہید کھوجتے ہیں۔ شروع میں ہی ایک لرزہ خیز انجام کی وجوہ بننے والے واقعات کی جانب ہماری توجہ مبذول کر لیتے ہیں، جیسے ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ حالات کی ستم ظریفی اور شکستگی کے بعد ہمارے سامنے آتا ہے۔

> "ایشر سنگھ جونہی ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوا۔ کلونت کور پلنگ سے اُٹھی اپنی تیز تیز آنکھوں سے اس کی طرف گھور کے دیکھا اور دروازے کی چٹخنی بند کر دی۔ رات کے بارہ بج چکے تھے۔ شہر کا مضافات ایک عجیب پر اسرار خاموشی میں غرق تھا۔" (۱۷)

کلونت کور کا تیز تیز نظروں سے اُسے دیکھنا حالات کی سنگینی کا پتہ دیتا ہے۔ دروازے کی چٹخنی کا چڑھنا اُس کے عزائم بتاتا ہے اور شہر کا پُر اسرار اور خاموش مضافات ایشر سنگھ کی حالتِ زار کو بیان کرتا ہے۔

منٹو خوب جانتے ہیں کہ کہانی کو پر اثر بنانے کے لیے حالات و واقعات کے کس موڑ سے اُسے آغاز دینا چاہیے۔ اسی لیے کبھی وہ منظر کشی سے آغاز کرتے ہیں۔ کبھی فضا بندی، کبھی براہِ راست کردار یا واقعہ کا بیان لے آتے ہیں، کبھی آئندہ آنے والے واقعات کی پیش بندی کرتے ہوئے فضا بناتے ہیں۔ منٹو نے ہر نوع کی تمہیدیں لکھی ہیں۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

> "منٹو نے افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنے منصب کو پوری طرح پہچانا اور اپنے ترکش کے ہر تیر کی اہمیت کا صحیح اندازہ لگایا۔ انھی تیروں میں سے ایک تیر اس کے افسانہ کی تمہید ہے، جو ہر افسانہ میں ایک نیا کام کرتی ہے۔ کردار کو متعارف کرنے کا ایک خاص فضا یا ماحول بنانے کا، ایک پھڑکتی ہوئی خبر سنانے کا، کسی کردار کی ذہنی کش مکش کی مصوری کرنے کا۔ آنے والے واقعات کے لیے زمین ہموار کرنے کا اور کبھی کبھی بہ یک وقت ملے جلے مقصد پورے کرنے کا لیکن ان گوناگوں کاموں کے علاوہ جو کام منٹو کے افسانے کی ہر تمہید نے اپنے ذمے لیا ہے یہ ہے کہ وہ قاری کے ذہن کو بیدار کر کے اس کے دِل میں گدگدی پیدا کر کے یا اس کے ذہن میں آگے بڑھنے کی خواہش پیدا کر کے افسانہ پڑھ لینے پر آمادہ کر دے، منٹو کی فنی کامیابی کی یہ بڑی اہم منزل ہے اور یہ منزل طے کرنے کے لیے اس نے عموماً پوری سوچ بچار سے قدم اُٹھایا ہے۔" (۱۸)

کچھ بھی ہو منٹو انتہائی منفرد اور چونکا دینے والے انداز میں کہانی کا آغاز کرتے ہیں کہ قاری کو اُن کی دی ہوئی کہانی کی دعوت قبول کرتے ہی بنتی ہے۔ تمہید کو دلکش بنانے کے علاوہ منٹو اس سے کہانی کو آگے بڑھانے، کرداروں کو متعارف کروانے اور واقعات کی گتھی کھولنے کے لیے بھی استعمال میں لاتے ہیں۔ اُن

کی تمہید یں محض کہانی کا دلچسپ آغاز ہی نہیں ہوتیں بلکہ پوری کہانی کا مزاج رو یہ اور انداز کی غماز بھی ہوتی ہیں۔ کہانی اپنی پہلی کروٹ اسی میں لے لیتی ہے۔ عام طور پر منٹو کہانی کے مرکزی کردار کو بھی تمہید میں ہی متعارف کروادیتا ہے۔

نیا قانون کی تمہید میں ہی افسانے کا مرکزی کردار منگو داخل ہو جاتا ہے بلکہ چند گہرے اور فکر انگیز نقوش اُبھار کر منٹو نے ابتداء میں ہی اس کے کردار و شخصیت اور آدرشوں سے بھی ہمیں آگاہ کر دیا ہے۔

''منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقلمند آدمی سمجھا جاتا تھا گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اُس نے کبھی اسکول کا منہ بھی نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے باوجود اسے دُنیا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔ اڈے کے وہ تمام کوچوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دُنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے۔ استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے۔''(۱۹)

یہ تمہید شروع سے ہی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور وہ منگو کوچوان کا ساتھ دینے اور اُس کے عزائم کو جاننے کے لیے پوری طرح آمادہ ہو جاتا ہے۔ جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''قدرتی طور پر قاری کے ذہن میں یہ تجسس پیدا ہوتا ہے کہ اگر بے علم اور اَن پڑھ ہوتے ہوئے بھی منگو کی معلومات اس قدر وسیع ہیں کہ اسے اڈے کے سب کوچوان ہمہ دان سمجھتے ہیں تو ضرور اس میں کوئی امتیازی خصوصیت ہوگی اور اس سے شناسائی پیدا کرنے کی غرض سے وہ افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ ہو لیتا ہے اور اس کے ساتھ ہی افسانہ نگار، جہاں تک قاری میں دلچسپی پیدا کرنے کا تعلق ہے پہلا مرحلہ سر کر لیتا ہے۔''(۲۰)

بلاؤز کی تمہید میں براہِ راست کردار کے جذبات واحساسات سامنے آتے ہیں۔

''کچھ دِنوں سے مومن بہت بے قرار تھا۔ اس کا وجود کچا پھوڑا سا بن گیا تھا۔ کام کرتے وقت باتیں کرتے ہوئے حتیٰ کہ سوچنے پر بھی اسے ایک عجیب قسم کا درد محسوس ہوتا تھا۔ ایسا درد جس کا اگر وہ بیان بھی کرنا چاہتا تو نہ کر سکتا۔''(۲۱)

اب قاری کے دِل میں مومن کے اس درد کو جاننے کی خواہش شدت سے پیدا ہوتی ہے، جس سے اُس کا جسم کچا پھوڑا سا بن گیا تھا۔ اسی طرح ہتک کی تمہید بھی سوگندھی کے کردار کی وضاحت کرتی ہے۔

''دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی، جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی۔ ابھی ابھی اُس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور، گھر واپس گیا تھا۔۔۔ وہ رات کو

یہیں ٹھہر جاتا، مگر اسے اپنی دھرم پتنی کا بہت خیال تھا جو اس سے بے حد پریم کرتی تھی۔" (۲۲)

اس تمہید کے متعلق پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

"یہ تمہید "ہتک" کی ہے اور اس میں افسانہ نگار نے ایک کی بجائے کئی باتیں کہی ہیں۔ ایک تیر سے کئی شکار کیے ہیں۔ اس لیے کہ افسانہ میں آگے چل کر جو گھمسان شروع ہونے والا ہے۔ اس کا تقاضا ہی یہ ہے کہ وہ بات سیدھے سادے انداز میں کہنے کی بجائے ذرا تیکھے تیور کے ساتھ کہے، قاری افسانہ نگار کے ان تیکھے تیوروں کو پہچان جاتا ہے اور یہ سوچ کر کہ دیکھیں یہ تھک ہار کر سو جانے والی اور اپنی بیوی کا محبوب داروغہ صفائی آگے چل کر کیا گل کھلاتے ہیں۔ افسانہ کے منجدھار میں کود پڑتا ہے۔" (۲۳)

صیغۂ واحد متکلم والی ایک اور تمہید ملاحظہ کیجیے:

"میری اور اس کی ملاقات آج سے ٹھیک دو برس پہلے اپولو بندر پر ہوئی۔ شام کا وقت تھا۔ سورج کی آخری کرنیں سمندر کی ان دُور دراز لہروں کے پیچھے غائب ہو چکی تھیں، جو ساحل کے بینچ پر بیٹھ کر دیکھنے سے موٹے کپڑے کی تہیں معلوم ہوتی تھیں۔ میں گیٹ آف انڈیا کے اس طرف بینچ چھوڑ پر جس پر ایک آدمی چمپئی والے سے اپنے سر کی مالش کرا رہا تھا، دوسرے بینچ پر بیٹھا تھا اور حدِ نظر تک پھیلے ہوئے سمندر کو دیکھ رہا تھا۔ دُور بہت دُور جہاں سمندر اور آسمان گھل مل رہے تھے۔ بڑی بڑی لہریں آہستہ آہستہ اُٹھ رہی تھیں اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت بڑا گہرے رنگ کا قالین ہے، جسے اِدھر سے اُدھر سمیٹا جا رہا ہے۔" (۲۴)

اس تمہید میں اِک منظر نامہ ہے۔ ساحل سمندر کی جیتی جاگتی تصویر جس کی جزئیات اور چھوٹی چھوٹی تفصیلات اک بڑے منظر میں جذب ہو رہی ہیں اور اِک بھرپور تصویر نگاہوں میں گھوم جاتی ہے جس میں منٹو کی تشبیہات اور اسلوب کا حسن پوری طرح موجود ہے۔ یہ تمہید منظر یہ ہے:

"گھر میں بڑی چہل پہل تھی۔ تمام کمرے لڑکے لڑکیوں، بچے بچیوں اور عورتوں سے بھرے تھے اور وہ شور برپا ہو رہا تھا کہ کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ اگر اس کمرے میں دو تین بچے اپنی ماؤں سے لپٹے دودھ پینے کے لیے بلبلا رہے ہیں تو دوسرے میں چھوٹی چھوٹی لڑکیاں ڈھولکی لیے بے سری تانیں اُڑا رہی ہیں۔ نہ تال کی خبر ہے نہ لے کی۔۔۔ بس گائے جا رہی ہیں۔ نیچے ڈیوڑھی سے لے کر بالائی منزل تک مکان میں دو بیاہ رچے تھے۔ میرے دونوں بھائی اپنی چاندسی دُلہنیں بیاہ کر لائے تھے۔" (۲۵)

افسانہ نگار نے آنے والے واقعات کے لیے ایک فضا تیار کر دی ہے اور قاری کو ذہنی طور پر اس میں شامل کر لیا ہے۔ اب قاری از خود اس دلکش ماحول میں ڈوبتا چلا جاتا ہے۔ تمہید میں بڑی رنگینی ہے اور ان رنگوں کی کثرت میں قاری جذب ہو جاتا ہے اور پھر متجسس بھی کہ دیکھیں ان رنگین فضاؤں میں سے کونسے واقعات معرضِ وجود میں آتے ہیں، یقیناً وہ بھی دلچسپ اور رنگین ہوں گے۔

منٹو نے جدید تکنیک کے مطابق کہانی کی تمہید میں کبھی پھیلاؤ نہیں دیا بلکہ اُن کی اختصار پسند طبیعت پہلے جملے میں ہی یا پھر ابتدائی چند سطروں میں کہانی کا سرا پکڑ لیتی ہے۔ اُن کی اس چابک دستی میں کہانی کی دلچسپی پوشیدہ ہے۔ اس موضوع پر بات کرتے ہوئے ممتاز شیریں کہتی ہیں:

''تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظر یہ بیان سے کیا جاتا تھا لیکن اب چھوٹتے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ بعض افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا نچوڑ پیش ہو جاتا ہے۔ افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آ جاتی ہے۔''(۲۶)

ممتاز شیریں کے اس بیان کی روشنی میں دیکھا جائے تو منٹو کے کئی افسانے اپنے اوّلین پیراگراف میں ہی زبردست جامعیت لیے ہوتے ہیں مثلاً خالی بوتلیں، خالی ڈبے کا یہ مختصر سا پیراگراف پوری کہانی کے مرکزی خیال کا نچوڑ پیش کرتا ہے۔

''یہ حیرت مجھے اب بھی ہے کہ خاص طور پر خالی بوتلوں اور ڈبوں سے مجرد مردوں کو اتنی دلچسپی کیوں ہوتی ہے؟ مجرد مردوں سے میری مراد ان مردوں سے ہے جن کو عام طور پر شادی سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔''(۲۷)

مدلل اور منطقی اور مفکرانہ تمہید کی ایک اور مثال دیکھئے:

''یہ مت کہو کہ ایک لاکھ ہندو اور ایک لاکھ مسلمان مرے ہیں--- یہ کہو کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں اور یہ اتنی بڑی ٹریجڈی نہیں کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں۔ ٹریجڈی اصل میں یہ ہے کہ مارنے اور مرنے والے کسی بھی کھاتے میں نہیں گئے ایک لاکھ ہندو مار کر مسلمانوں نے یہ سمجھا ہو گا کہ ہندو مذہب مر گیا لیکن وہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ اسی طرح ایک لاکھ مسلمان قتل کر کے ہندوؤں نے بغلیں بجائی ہوں گی کہ اسلام ختم ہو گیا ہے مگر حقیقت آپ کے سامنے ہے کہ اسلام پر ہلکی سی خراش بھی نہیں آئی۔ وہ لوگ بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کیے جا سکتے ہیں۔ مذہب، دین ایمان، دھرم، یقین، عقیدت--- یہ جو کچھ بھی ہے۔ ہمارے جسم میں نہیں رُوح میں ہوتا ہے--- چھرے، چاقو اور گولی سے یہ کیسے فنا ہو سکتا ہے۔''(۲۸)

مصنف کا نظریہ کہانی کا تفہیم اور واقعات کی سنسنی خیزی پہلے ہی پیراگراف میں سامنے آ گئی ہے۔ عام طور پر منٹو کی تمہید براہِ راست اپنے موضوع کا اظہار ہوا کرتی ہے۔ یہ تمہیدیں بھی اِک فکری نوعیت لیے ہوئے ہیں۔ خصوصاً دوسری تمہید مصنف کی انسان دوستی کے نظریے کا پرچار کر رہی ہے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

"بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھنچ جاتی ہے۔ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر ٹھہرا لیں۔" (۲۹)

منٹو کا ہر اچھا بلکہ اوسط افسانہ مندرجہ بالا خوبی لیے ہوئے ہے۔ منٹو افسانے کے آغاز کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے۔ اسی لیے وہ اک مؤثر فضا بنانے اور قاری کے ذہن کو ایک خاص تاثر قبول کرنے پر آمادہ کرنے کا کام تمہید سے ہی شروع کر دیتا ہے۔ پوری کہانی میں اسے جاری رکھتا ہے لیکن افسانوں کے ابتدایے انتہائی پرتجسس اور پربھید ہوتے ہیں۔ تکنیکی لحاظ سے افسانہ کی تمہید افسانوی فن میں بڑی مشکل اور افسانہ نگار کے لیے اہم منزل ہے کیونکہ افسانہ نگار یہیں سے قاری کی اُنگلی اپنے ہاتھ میں پکڑتا ہے۔ یہ گرفت جتنی مضبوط ہوگی۔ قاری اُتنا ہی رضا و رغبت سے آگے بڑھتا چلا جائے گا۔ افسانہ نگار نے اپنے افسانے کی ابتداء پوری طرح قدم جما کر ہمواری اور مضبوطی کے ساتھ کی ہے تو آگے کا سفر اس کے لیے خود بخود آسان ہو جائے گا اور سب سے بڑی بات یہ ہوگی کہ اسے شروع ہی سے اپنا ساتھ دینے والے قاری مل جائیں گے جو قدم سے قدم ملا کر اُس کے ساتھ چلیں گے اور اُس کے خیالات اور اندازِ فکر کی تائید کرنے لگیں گے اور تمہید سے متاثر ہو کر افسانہ کے آنے والے حصوں کو دلچسپی اور اشتیاق کے ساتھ پڑھتے چلے جائیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے افسانہ نگار کبھی اپنے افسانے کی تمہید کی طرف سے غفلت نہیں برتتے۔ سیّد وقار عظیم لکھتے ہیں:

"قاری کے ذہن پر پوری طرح چھا جانے کا جو مقصدِ اوّلین افسانہ نگار کے سامنے ہے وہ مناسب اور موزوں تمہید کے ذریعہ آدھا بلکہ بعض اوقات آدھے سے بھی زیادہ اس کے قبضے میں آ جاتا ہے۔ منٹو نے ایک دیانت دار اور مخلص فن کار کی طرح ہمیشہ اپنی جیت اسی میں جانی ہے کہ وہ موزوں تمہید سے شروع ہی سے قاری کے ذہن پر چھا جائے۔ منٹو نے اچھے اور برے جتنے افسانے بھی لکھے ہیں۔ ان کے موضوع اور خیال سے پڑھنے والا خواہ متفق ہو یا نہ ہو لیکن افسانہ کی تمہید میں اسے ضرور ایک دلکشی محسوس ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو افسانہ پڑھنے پر مجبور سا پاتا ہے۔" (۳۰)

منٹو اپنی کہانی کو اِک منفرد پرتجسس، دلچسپ، پُرتاثیر اور انتہائی کامیاب آغاز دینے کے بعد کہانی کو لے کر آگے بڑھتا ہے اور یہ خصوصیات کسی مرحلے پر بھی کمزور نہیں پڑنے دیتا۔ نتیجتاً قاری پوری تن دہی اور انہماک کے ساتھ کہانی کے دلچسپ سفر میں آگے سے آگے مصنف کے ساتھ بڑھتا چلا جاتا ہے۔ کیونکہ منٹو اس کی دلچسپی کم ہونے کا کہیں موقع فراہم ہی نہیں کرتے۔ قدم قدم پر کہانی ایسے موڑ لیتی اور تبدیلیوں سے ہم

کنار ہوتی ہے کہ قاری کا تجسس بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ کیونکہ منٹو انتہائی کفایت شعاری سے تراش خراش کر کے کہانی کو انتہائی سڈول اور مختصر رکھتے ہیں، اگر چند جملوں سے بھی نظر چوک جائے تو کہانی کی کوئی کڑی نظر انداز ہو جانے اور کہانی کا ربط اور تسلسل ٹوٹ جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ منٹو کی کہانی میں حشو و زوائد نہیں ہوتا۔ وہ غیر ضروری ایک لفظ بھی نہیں لکھتے ہیں۔ اس کے مختصر الفاظ کی جہتیں اور سطحیں قاری کے ذہن کو پوری طرح بیدار اور خبردار رکھتی ہیں۔ مختصر لفظوں میں سے ہویدا بڑے بڑے افکار، حقیقتوں اور فطرتوں کی حیرت انگیز گھاتوں، نظریوں اور فلسفوں کی گہرائیوں سے روشناس ہوتا اور ان کے نئے نئے رُخ دیکھتا ہوا وہ کہانی کے تار سے بندھا انجام تک پہنچنا چاہتا ہے۔ منٹو کہانی میں کہیں بھی اپنے موضوع یا کہانی کے اصل واقعات سے ہٹ کر اِدھر اُدھر نہیں بھٹکتے اور نہ ہی کہانی کو طویل کرنے کی خاطر واقعات کو ضرورت سے زیادہ بڑھاتے ہیں، نہ مناظر اور کرداروں کی تفصیل میں وقت اور الفاظ ضائع کرتے ہیں۔ وہ بخوبی جانتے ہیں کہ اُن کی کہانی کے تاثر کو جادوائی بخشنے والے کونسے واقعات ہیں۔ فضابندی، منظر کشی یا کردار نگاری کے کونسے حصے ہیں۔ وہ انتخاب میں بے مثل ہے۔ وہ اچھے تھیم یا واقعات کو منظر نگاری یا کردار نگاری کے شوق میں نہ اُسے طویل بناتے ہیں اور نہ ہی بے تاثر کرتے ہیں۔ وہ پُر تاثیر لوازمات اور ضروری لوازمات کا بہترین انتخاب کرتے ہیں۔ یہ انتخاب پوری طرح اُن کی کہانی کے مرکزی تھیم کے لیے موزوں اور معاون ہوتا ہے۔ یعنی وہ کہانی کے وحدتِ تاثر کو ہمیشہ برقرار رکھتے ہیں۔ منٹو افسانے کی مختلف کڑیوں اور فنی مدارج کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھتے ہیں اور کہانی کے ارتقا اور ترتیب کو فنکارانہ چابک دستی سے 'بُنت دیتے ہیں کہ افسانہ شروع سے ہی بڑے دھیمے لیکن نپے تلے سجل انداز سے لیکن پوری فنی توانائی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں آگے بڑھتا ہے۔ پڑھنے والے کے دِل و دماغ پر اس کا قبضہ زیادہ مضبوط اور زیادہ یقینی ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس دھیمی اور ہموار رفتار کے ساتھ افسانہ اپنے انجام کو پہنچتا ہے اور افسانہ کے ہر مرحلے پر اس کا ساتھ دینے والا قاری جو کبھی چونکتا ہے، کبھی بدکتا ہے۔ آخر میں ایک گونہ سکون محسوس کرتا ہے کہ وہ جس فکر اور فن کا شریکِ کار رہا۔ وہ اپنے منطقی انجام کو صحیح سمت میں پہنچا، پھر بھی اس انجام پر وہ حیرت زدہ ہوتا ہے، جیسے خوشیا، ٹھنڈا گوشت، باسط وغیرہ، کبھی نوحہ کناں جیسے کھول دو، ہتک، سڑک کنارے جو قاری کے احساس کو جھنجھوڑ دیتا ہے۔ یہ اِک بڑی فنی کامیابی کی دلیل ہے۔۔۔ ایک ایسی کامیابی جس کے حصول کے لیے مصنف کو افسانے کے تمام عناصر ترکیبی پر یکساں محنت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ڈاکٹر وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''آغاز اور انجام کے درمیان کی ہر چھوٹی بڑی کڑی کو بڑی احتیاط سے اس جگہ جوڑنا پڑتا ہے۔ کوئی کڑی اگر ذرا بھی جگہ سے بے جگہ ہو جائے تو ساری زنجیر درہم برہم ہو جائے گی۔'' (۳۱)

اُس کے اُتار چڑھاؤ کی جس جھنکار کا ذکر سیّد وقار عظیم نے کیا ہے۔ اُس کی عملی مثال منٹو کے بر اچھے

افسانے میں موجود ہے۔ وہ افسانے کے کسی مرحلے سے غافل نہیں ہوتا۔ ہر واقعہ دوسرے واقعے سے ہر عمل دوسرے عمل سے اور ہر مرحلہ دوسرے مرحلے سے ہم آہنگ اور ہم آمیز ہوتا چلا جاتا ہے۔ اسی لیے تو منٹو کے افسانے میں سے ایک سطر کو آگے پیچھے کرنا ممکن نہیں رہتا۔ اِک رچاؤ اور گھلاؤ کی مکمل صورت ظہور پذیر ہوتی ہے۔ مثلاً گورمکھ سنگھ کی وصیت، گویا تارِ عنکبوت ہے جو قاری کے گرد کمال صفائی سے لپٹتا چلا جاتا ہے۔ اُس کے تمام حواس اور حسیات کو اپنے قابو میں کر لیتا ہے۔ کہانی شعلے کی لپک کی طرح اُس وقت اپنے نقطۂ منتہا کو پہنچتی ہے جب آگ وخون میں لپٹے ہوئے اس واحد مسلمان گھرانے کے در پر دستک ہوتی ہے۔ اس گھرانے میں اک سترہ سالہ نوجوان لڑکی کا دس سالہ بھائی دروازے کی جھری سے دیکھ کر بتاتا ہے کہ باہر کوئی سکھ ہے۔

''عین اسی وقت باہر دروازے پر دستک ہوئی۔ صغریٰ کا کلیجہ دھک سے رہ گیا۔ اُس نے بشارت کی طرف دیکھا جس کا چہرہ کاغذ کی طرح سفید ہو گیا تھا۔'' (۳۲)

دروازے پر دستک ہوئی۔ میاں صاحب صغریٰ سے مخاطب ہوئے:

''دیکھو کون ہے۔''

صغریٰ نے سوچا کہ شاید بڈھا اکبر ہو۔ اس خیال ہی سے اس کی آنکھیں تمتما اُٹھیں۔ بشارت کا بازو پکڑ کر اُس نے کہا ''جاؤ دیکھو۔۔۔ شاید اکبر آیا ہے۔''

یہ سن کر میاں صاحب نے نفی میں یوں سر ہلایا جیسے وہ یہ کہہ رہے ہیں ''نہیں۔۔۔ یہ اکبر نہیں ہے۔''

صغریٰ نے کہا ''تو اور کون ہو سکتا ہے ابا جی۔''

میاں عبدالحئی نے اپنی قوتِ گویائی پر زور دے کر کچھ کہنے کی کوشش کی کہ بشارت آ گیا۔ وہ سخت خوفزدہ تھا۔ ایک سانس اُوپر اور ایک نیچے۔ صغریٰ کو میاں صاحب کی چارپائی سے ایک طرف ہٹا کر اس نے ہولے سے کہا ''ایک سکھ ہے۔''

صغریٰ کی چیخ نکل گئی ''سکھ؟۔۔۔ کیا کہتا ہے؟''

بشارت نے جواب دیا ''کہتا ہے دروازہ کھولو۔'' (۳۳)

یہ کہانی کا وسط ہے، جس میں تجسس، دلچسپی اور سنسنی خیزی اپنے نقطۂ عروج کو چھو گئی ہے۔ پڑھتے ہوئے قاری کے دل کی دھڑکنیں صغریٰ کی دھڑکنوں کی طرح ہی تیز ہوتی ہیں اور بشارت کی طرح ہی اُس کا رنگ بھی زرد پڑ جاتا ہے اور میاں عبدالحئی کی طرح ہی وہ گومگو کا شکار ہو جاتا ہے اور انتہائی بے قراری کے ساتھ وہ جاننا چاہتا ہے کہ دروازے پر کون ہے اور کیا عزائم لے کر آیا ہے۔ اس کے بعد کہانی کا انجام شروع ہوتا ہے۔ آخری سلیوٹ کا نقطۂ عروج یا وسط یہ ہے۔

"رام سنگھ خون میں لت پت، پتھریلی زمین پر پڑا کراہ رہا تھا۔ گولی اس کے پیٹ میں لگی تھی۔ ربّ نواز کو دیکھ کر اس کی آنکھیں ٹمٹا اُٹھیں۔ مسکرا کر اُس نے کہا "اوئے کمہار کے کھوتے۔" یہ تو نے کیا کیا۔

ربّ نواز رام سنگھ کا زخم اپنے پیٹ میں محسوس کر رہا تھا لیکن وہ مسکرا کر اس پر جھکا اور دو زانو ہو کر اس کی پیٹی کھولنے لگا۔ خنزیر کی دُم، تم سے کس نے باہر نکلنے کو کہا تھا۔ پیٹی اُتارنے سے رام سنگھ کو سخت تکلیف ہوئی۔ درد سے وہ چلا پڑا، جب پیٹی اُتر گئی اور ربّ نواز نے زخم کا معائنہ کیا جو بہت خطرناک تھا تو رام سنگھ نے ربّ نواز کا ہاتھ دبا کر کہا "میں اپنا آپ دکھانے کے لیے باہر نکلا تھا کہ تو نے۔۔۔ اوئے ربّ نواز کے پتر فائر کر دیا۔ ربّ نواز کا گلا رُندھ گیا "قسم وحدہ لاشریک کی۔۔۔ میں نے ایسے ہی بندوق چلائی تھی، مجھے معلوم تھا کہ تو کھوتے سنگ باہر نکل رہا ہے، مجھے افسوس ہے۔" (۳۳)

افسانے کا یہ نقطۂ منتہا انتہائی فکر انگیز ہے۔ دونوں کرداروں کی فطرت، نفسیات اور بے بسی جو اِک تاریخی بے بسی کی علامت بن جاتی ہے۔ قاری کی پوری ہمدردی نہ چاہتے ہوئے بھی اس دُشمن فوجی کے ساتھ منسلک ہو جاتی ہے اور وہ ربّ نواز کے دُکھ میں شامل ہو جاتا ہے جو اس دُشمن فوجی کے ساتھ اِک پرانی دوستی کا قلبی رشتہ رکھتا ہے۔ قاری بے چینی سے جاننا چاہتا ہے کہ رام سنگھ بچ پاتا ہے یا کہ نہیں۔ صوبیدار ربّ نواز جب رام سنگھ کی چوکی پر حملہ کرتا ہے تو اُس وقت رام سنگھ اس کے لیے دُشمن ہے۔ اگرچہ وہ اُس کے ساتھ متحدہ ہندوستان کی طرف سے کئی محاذوں پر اکٹھے لڑ چکا ہے لیکن جب وہ اُس کے سامنے زخمی حالت میں مر رہا ہوتا ہے تو وہ اُس سے شدید ہمدردی محسوس کرتا ہے اور دونوں کو گزرے ہوئے وہ زمانے یاد آتے ہیں جو اُنھوں نے باہمی دوستی میں گزارے، اس طرح کہانی کے وسط میں اک عجب دل سوزی اور کرداروں کی نفسیاتی موشگافی پیدا ہوتی ہے۔

نیا قانون سے متعلق سیّد وقار عظیم لکھتے ہیں:

"نیا قانون کے استاد منگو خان کے جذبات کی پہلی منزل تو وہ ہے جب وہ ہندوستان میں نافذ ہونے والے جدید آئین کی خبر سن کر خوشی سے پھولا نہیں سماتا اور اس کا انجام یہ ہے کہ نیا قانون نافذ ہو جانے کے بعد بھی اسے ایک گورے سے لڑنے کے جرم میں حوالات میں بند کر دیا جاتا ہے۔ اس آغاز اور انجام کے درمیانی حصوں کو اس طرح پُر کرنا کہ افسانے کا انجام پڑھنے والے کے لیے حد درجہ کرب انگیز بن جائے۔ منٹو کے فنی احساس اور اس احساس کی پیدا کی ہوئی ترتیب و تنظیم کا مظہر ہے۔ نیا قانون کے نافذ ہونے کی تاریخ تک منٹو نے کئی ایسے مواقع پیدا کیے، جن پر منگو خاں کی حالت

دیکھ کر قاری برابر یہ اندازہ لگاتا رہتا ہے کہ اس کی مسرت آہستہ آہستہ وارفتگی و دیوانگی شوقِ آزادی کو مجسم دیکھنے کے لیے بے تاب نظر آنے لگتی ہے اور عین اس وقت جب اس وارفتگی شوق کو بظاہر اپنی تحصیل کا موقع مِل جاتا ہے۔ اسے حوالات میں داخل ہونا پڑتا ہے اور اس طرح منگو خاں نے جذبات و احساسات کے جو متعدد نازک مرحلے طے کیے تھے۔ ان کا یہ غیر متوقع انجام دیکھ کر وہ تو غرق استعجاب ہو جاتا ہے اور قاری کے ذہن پر ایک ایسی ٹریجڈی کا نقش مرتسم ہو جاتا ہے جو اپنی انتہائی سادگی کے باوجود حد درجہ تڑپا دینے والی ہے۔" (۳۵)

موذیل انتہائی گتھے ہوئے پلاٹ اور مربوط واقعات کی کہانی ہے۔ منٹو نے ایک بڑے ہی منفرد واقعے کی کڑی سے کڑی ملائی ہے، جو دراصل موذیل کے کردار کی تعمیر ہے۔ ابتدا میں ہم اس کی غیر مستقل مزاجی، رسوم و روایت سے بغاوت، وعدہ خلافی اور ہرجائی انداز سے متعارف ہوتے ہیں۔ کہانی اُس کے کردار کی جہتیں واضح کرتی ہوئی نقطۂ انتہا کو پہنچتی ہے، جب وہ اپنے پرانے عاشق کی منگیتر کو بچانے کے لیے فسادات سے جلتے ہوئے علاقے میں کرفیو کی پرواہ کیے بغیر کود پڑتی ہے۔ یہیں اُس کے لاپروا اور لااُبالی کردار میں سے اک نیا رُخ سامنے آتا ہے اور قاری اس کردار کی عظمت کے سامنے دوزانو گھٹنے ٹیک دیتا ہے۔ اب تک جو اس کی حرکتوں سے نالاں تھا اب پوری طرح اس کے ارادوں کا خیر خواہ بن جاتا ہے اور سراپا انتظار ہو جاتا ہے، کیا وہ اس معصوم و نازک لڑکی یعنی کرپال کور کو بچا سکتی ہے کہ نہیں۔

بابو گوپی ناتھ بھی اک ایسے ہی نفسیاتی انسٹرکچر کی کہانی ہے۔ اُس کا پورا مواد، پلاٹ گتھا ہوا اور منطقی ربط اور گہرائی لیے ہوئے ہے۔ بابو گوپی ناتھ بے وقوف نہیں ہے لیکن بے وقوف بنتا ہے۔ وہ جانتے بوجھتے لٹتا ہے۔ رنڈیوں، دلالوں اور تماش بینوں کو کھلاتا ہے اور جانتا ہے کہ جلد کنگال ہو جائے گا، جب وہ زینو کے لیے سراپا ہمدردی بن جاتا ہے اور کسی سرپرست کی طرح اُس کے مستقبل کی فکر میں گھلنے لگتا ہے تو یہ کہانی کا نقطۂ عروج ہے۔ قاری پھر سراپا انتظار ہے کیا گوپی ناتھ اپنے اس نیک مقصد میں کامیاب ہو سکے گا اور زینو جیسی معصوم لڑکی جو طوائف کے پیشے کے لیے مناسب نہیں ہے اُسے اپنے پیروں پر کھڑا کر سکے گا یا کہ نہیں۔

اس طرح ٹھنڈا گوشت میں انتہائی منظم طریقے سے ایشر سنگھ اور کلونت کور کے مکالموں سے کہانی آگے بڑھتی ہے، جب کلونت کور اُسے کرپان کے وار کر کے زخمی کر دیتی ہے تو ایشر سنگھ اپنی کلب ماہیت والا واقعہ بیان کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ یہ اس کہانی کا وسط یا نقطہ انتہا ہے۔ اب قاری دم سادھ کر کہانی کا انجام جاننے کے لیے بیٹھ جاتا ہے۔

منٹو کی اعلیٰ درجے کی کہانیوں کے علاوہ نسبتاً کمزور کہانیوں میں بھی آغاز اور انجام کے بیچ پورا کساؤ اور فنی تناسب موجود ہے کہیں جھول یا ضعف آنے نہیں پاتا، واقعات کا اُتار چڑھاؤ اور تناسب ہمیشہ برقرار رہتا

ہے جو کہانی کو اِک انتہا تک پہنچا دیتا ہے، جس میں گہری معنویت اور رمزیت بھری ہوتی ہے۔
وہ فنی لوازمات کو ہمیشہ اپنی ہر کہانی میں پیشِ نظر رکھتا ہے۔ مثلاً ''منتر''؛ ''میرا اور اُس کا انتقام''؛ ''شو شو'' وغیرہ میں پورے فنی انہماک سے کام لیا ہے۔ ان معمولی موضوعات کی کہانیوں کو بھی فنکارانہ ترتیب میں بنت دیا ہے، آغاز اور انجام کے درمیان کی تمام منزلیں پورے فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ طے ہوئی ہیں۔

منٹو کے اعلیٰ درجے کے افسانوں مثلاً ''پھاہا، بلاؤز'' اور ''کالی شلوار، بو'' وغیرہ میں واقعات کا ملاپ اور چھوٹی چھوٹی تفصیلات اور معنی خیز جزئیات اِک فکر انگیز موضوع کی تشکیل ہی نہیں کرتیں بلکہ افسانے کے تمام اعلیٰ معیاروں کو چھو لیتی ہیں۔

یہ افسانے بظاہر سیدھے سادے انداز میں شروع اور ختم ہوتے ہیں لیکن آغاز اور انجام میں معنویت و مطابقت پیدا کر دیتے ہیں، جو یقیناً فنکارانہ مہارت، انہماک اور توجہ کی بدولت ہی ممکن ہے۔ اسی لیے تو یہ افسانے محض کہانیاں ہی نہیں۔ نفسیاتی مطالعے بن جاتے ہیں، لیکن ایسی خوبصورتی اور چابک دستی کے ساتھ کہ نہ کہانی کی دلچسپی ماند پڑتی ہے اور نہ ہی فنی معیاروں کو زک پہنچتی ہے۔

''کالی شلوار'' میں دیکھیے واقعات کی معنی خیز کڑیاں جوڑنے اور مطلوبہ تاثر اُبھارنے کے علاوہ دونوں مرکزی کرداروں کے یکساں خصائص بھی دریافت ہوتے ہیں اور دونوں کے بیچ اِک عجیب سا اشتراک قائم ہو جاتا ہے۔ اسی لیے یہ اِک جدید اور چونکا دینے والا تھیم بن جاتا ہے، جس کی بنیاد دراصل نفسیاتی اور جذباتی ضرورتوں پر قائم ہے۔ اس نوع کے دیگر افسانوں میں ''موذیل، شاردا، بابو گوپی ناتھ، ممی'' وغیرہ ہیں جن میں واقعات پر کرداروں اور سیرتوں کی ہم آہنگی حاوی ہے۔ یہ نفسیاتی عوامل، سیرتیں اور کرداری خوبیاں خامیاں کہانی کی 'بنت کرتی ہیں اور اُسے اِک ربط اور تسلسل میں پرو دیتی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے سیّد وقار عظیم ''کالی شلوار'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کالی شلوار طوائفوں کی گندی کہانی ہونے کے باوجود پڑھنے والے کو اس لیے متاثر کرتی ہے کہ اس میں اس ماحول کے دو کرداروں کی ذہنی کیفیتوں کا ایسا تجزیہ ہے، جس میں کہانی کی ساری دلکشی ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ افسانہ نگار نے شروع سے آخر تک افسانے میں جتنی چھوٹی بڑی باتوں کو ایک زنجیر میں مربوط کیا ہے، ان میں ایک ایسا رشتہ پیدا ہو گیا ہے جو کسی سخت سے سخت حادثہ سے بھی نہیں ٹوٹ سکتا۔ کہانی کے مختلف ٹکڑوں میں یہ کبھی نہ ٹوٹنے والا رشتہ قائم کرنا اس کے آغاز اور انجام کو اس طرح چھوٹی بڑی بہت سی اہم اور غیر اہم باتوں کے ذریعہ آپس میں جوڑنا کہ دونوں آپس میں لازم و ملزوم معلوم ہونے لگیں اور دونوں منطقی طور پر یوں شیر و شکر ہو جائیں کہ ایک دوسرے کا سبب اور نتیجہ بن جائیں۔ منٹو کے فن کی ایسی خصوصیت

ہے جوان کے ہر افسانہ (یا کم از کم اکثر افسانوں میں) موجود نظر آئے گی۔منٹو نے
اپنی اس خصوصیت کے ذریعہ بہت سے پڑھنے والوں کو اپنا گرویدہ بنایا ہے۔"(۳۶)

منٹو کہانی کے ردھم، بہاؤ، ربط وضبط اور نظم پر بڑا دھیان دیتا ہے۔اس مقصد کے لیے وہ واقعات کی مناسب ترتیب، کرداروں کا فطری رویہ اور فضا بندی و منظر نگاری کی موزوں کیفیت اور مکالمات و جذبات نگاری کی انتہائی متعلقہ جزئیات کا انتخاب کرتے ہیں اور سب کو گھلا ملا کر جو شکل دیتے ہیں۔وہ بڑی جامع اور مکمل ہوتی ہے۔کیونکہ منٹو جرعہ جرعہ کشید کر کے کہانی کو سیراب کرتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ کونسا گھونٹ کہانی کے لیے امرت ہے۔اُس ایک گھونٹ کی تاثیر کے سامنے ندیوں کی طغیانی ہیچ ہے۔چھوٹی چھوٹی چیزوں، باتوں اور اشاروں کو کس رُخ اور کس اینگل سے پکڑنا ہے۔یہی سوجھ بوجھ منٹو کو منٹو بناتی ہے۔کہاں، کیا اور کس طرح بیان ہونا چاہیے، یہی علم تو کسی تحریر کو فن پارے میں تبدیل کر دیتا ہے۔اسی لیے منٹو کی کہانی اِک ایسا ساز ینہ یا نغمہ بن جاتی ہے جس کا کوئی سُر بھی بے ترتیب زائد یا کم نہیں ہوتا۔منٹو کے موضوعات پر اعتراض ہو سکتا ہے۔اُس کے نظریات سے اختلاف ہو سکتا ہے لیکن کہانی کی تاثیر سے مفر ممکن نہیں کیونکہ وہ آغاز، وسط اور انجام کسی بھی مرحلے پر اپنی گرفت ڈھیلی نہیں پڑنے دیتے اور جب قاری کہانی ختم کرتا ہے تو اُسے احساس ہوتا ہے کہ اُس نے واقعتاً کسی اعلیٰ فن پارے کی خواندگی کی ہے۔

منٹو کی کہانی ایسے پُر تاثر انداز میں ختم ہوتی ہے کہ اُس کا موضوع، مقصد اور فکر جادو کی طرح سر چڑھ کر بولتے ہیں۔کہانی کس مرحلے پر اور کس انداز میں اختتام پذیر ہونی چاہیے۔انتہائی اہم فنی مرحلہ ہوتا ہے۔بعض اوقات انتہائی اعلیٰ موضوع اور واقعات کی کہانیاں اپنے بے جان اندازِ اختتام کی وجہ سے بے اثر ہو کر رہ جاتی ہیں اور بعض اوقات معمولی موضوع کی کہانی اپنے جاندار اور چونکا دینے والے انجام سے قاری کے دِل میں مدتوں اپنی یاد تازہ رکھتی ہے۔

کہانی کا خاتمہ جتنا پُر اثر ہوگا کہانی اتنی ہی یادگار ہوگی۔اس سلسلے میں ایک نقاد کا یہ تجزیہ بڑا اہم ہے۔

"تمہید افسانہ کا پہلا قدم ہے اور اس کا انجام اس کی آخری منزل، افسانہ نگار اپنی تمہید کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن اور دِل پر تسلط جماتا اور اسے افسانہ کے آنے والے حصوں میں دلچسپی لینے کی طرف مائل کرتا ہے۔آنے والے حصے سفر کی مختلف منزلیں ہیں، جن میں طرح طرح کی صعوبتیں مسافر کی راہ میں حائل ہوتی ہیں، نہ جانے کیسے کیسے کانٹے ہیں جو اس کے تلووں میں چبھنے کے لیے بے قرار نظر آتے ہیں۔افسانہ پڑھنے والا ان صعوبتوں کو آسان بنانے اور راستے میں پھیلے اور بکھرے ہوئے کانٹوں کو راستے سے ہٹانے کے لیے افسانہ نگار کی راہنمائی اور مدد کا طالب ہوتا ہے۔بالآخر افسانہ نگار کی راہنمائی اسے منزلِ مقصود تک پہنچاتی ہے، جسے ہم افسانہ کا

انجام کہتے ہیں۔ راہ کی ساری کٹھن منزلیں طے کرنے اور چبھنے والے کانٹوں کی خلش گوارا اور آسان بنا لینے کے بعد اس کی سب سے بڑی خواہش اور تمنا یہ ہوتی ہے کہ اس کی منزل اس کے قلب و ذہن کے لیے سکون و راحت کا سرمایہ بہم پہنچا سکے۔ پڑھنے والے کے ذہن کو یہ سکون اور اس کے دِل کو یہ راحت دینے کے لیے افسانہ نگار کو اپنے انجام کی تلاش میں پوری ذہنی کاوش کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ افسانہ کے خاتمہ پر افسانہ نگار کی ذرا سی تن آسانی، ذرا سی سہل انگاری اور بالکل معمولی سی غفلت اور تھکن اس کے افسانہ کا خون بھی کر سکتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے کوفت اور خلش کا باعث بھی بن سکتی ہے۔۔۔ منٹو نے اپنے افسانوی فن میں انجام کی ان نزاکتوں کو پوری طرح محسوس کر کے عموماً اپنا فنی منصب پورا کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس لیے اس "انجام" سے قاری کے ذہن کو متاثر کرنے کی خدمت بھی انجام دی ہے اور افسانہ کو افسانہ کی حیثیت سے مکمل کرنے کا کام بھی لیا ہے۔ منٹو کے بعض افسانوں کے انجام دیکھ کر اس کے فن کی اس خصوصیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔" (۳۷)

منٹو کی کہانیوں کا انجام عام طور پر انھیں ختم نہیں کرتا بلکہ سوچ اور فکر کے نئے دَر وا کر دیتا ہے، بلکہ بعض تو اِک نئی اَن کہی کہانی کا آغاز معلوم ہوتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کا انجام ملاحظہ کیجیے:

"سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی اِدھر اُدھر کے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دِن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا تھا اوندھے منہ لیٹا ہے۔ اِدھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔۔۔ اِدھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان، درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔" (۳۸)

کہانی اِک ایسے گمبھیر انجام سے دوچار ہوتی ہے کہ سوچ اور فکر کے کئی در کھول دیتی ہے۔ بشن سنگھ جو کہ دیوانہ ہے اور تقسیم کے فلسفے سے ناآشنا ہے وہ نہیں جان پاتا کہ ہندوستان اور پاکستان خاردار تارون کے جنگلے کے اِدھر اُدھر کیسے مقید ہو گئے۔ یہی بھرپور علامتی انجام ہی "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کو دراصل اِک بڑی کہانی کا درجہ دیتا ہے اور یہ انجام ہی کہانی کا نقطۂ منتہا ہے، جو پوری کہانی کے مختلف واقعات اور مکالمات کو اِک منطقی جہت فراہم کرتا ہے۔ منٹو کے اکثر افسانوں کی یہ خاصیت رہی ہے کہ وہ اپنے انجام میں ہی اپنے عروج کو پاتے ہیں۔ ان کے وسط میں وہ نقطۂ منتہا نظر نہیں آتا، جو روایتی کہانی کی تکنیک ہے بلکہ منٹو کی تکنیک میں کہانی کا عروج بالعموم اس کے اختتام میں پوشیدہ ہوتا ہے جو اِک تشنگی لیے ہوتا ہے۔ منٹو کی کہانی کبھی بھی مسکت انداز میں اِک فارمولا ٹائپ انجام سے دوچار نہیں ہوتی۔ نہ ہی اُس سے کوئی اخلاقی درس دینے یا نظریاتی مقصد

بیان کرنے کا کام لیا جاتا ہے، بلکہ اِک ایسی نفسیاتی اور انسانی جہت کھلتی ہے جو ذہن ونظر کو بھی وا کر دیتی ہے اور واقعے کی شدت بھی ظاہر ہو جاتی ہے۔ ''گورمکھ سنگھ کی وصیت'' کا انجام ملاحظہ کیجیے:

''اوہ۔۔۔ سردار جی زندہ ہوتے تو انھیں یہ سن کر بہت دُکھ ہوتا۔۔۔ مرتے دم تک انھیں جج صاحب کا احسان یاد تھا۔ کہتے تھے کہ وہ انسان نہیں دیوتا ہے۔۔۔ اللہ میاں انھیں زندہ رکھے۔۔۔ انھیں میرا سلام۔

اور یہ کہہ کر وہ تھڑے سے اُتر گیا۔ صغریٰ سوچتی ہی رہ گئی کہ وہ اسے ٹھہرائے اور کہے کہ جج صاحب کے لیے کسی ڈاکٹر کا بندوبست کر دے۔ سردار گورمکھ کا لڑکا سنتوکھ جج صاحب کے مکان کے تھڑے سے اُتر کر چند گز آگے بڑھا تو چار ڈھاٹا باندھے ہوئے آدمی اس کے پاس آئے دو کے پاس جلتی مشعلیں تھیں اور دو کے پاس مٹی کے تیل کے کنستر اور کچھ دوسری آتش خیز چیزیں، ایک نے سنتوکھ سے پوچھا:

''کیوں سردار جی اپنا کام کر آئے؟''

سنتوکھ نے سر ہلا کر جواب دیا ''ہاں کر آیا۔''

اس آدمی نے ڈھاٹے کے اندر ہنس کر پوچھا ''تو کر دیں معاملہ ٹھنڈا جج صاحب کا؟

ہاں۔۔۔ '' جیسے تمہاری مرضی'' یہ کہہ کر سردار گورمکھ سنگھ کا لڑکا چلا۔'' (۳۹)

منٹو نہ تو سیدھی سادی روائتی کہانی لکھتا ہے اور نہ ہی اُسے سوچے سمجھے اور روائتی انجام سے دوچار کرتا ہے کہ اُس کے نزدیک انسانی شخصیت اور نفسیات دو اور دو چار قسم کی چیز نہیں ہے۔ نہ ہی وہ سراپا خیر ہے اور نہ ہی سراپا شر۔ دونوں کے امتزاج سے جو اِک پیچیدہ چیز سامنے آتی ہے، منٹو کی کہانی کا انجام ایسے ہی نفسیاتی نقطے پر منتج ہوتا ہے، جیسے سنتوکھ سنگھ باپ کی وصیت پر عمل کرتے ہوئے جج صاحب کو سوئیوں کا تحفہ دینے آتا ہے اور بلوائیوں سے اتنا سا وقت مانگتا ہے کہ وہ یہ نیک کام کر سکے اور پھر اس محسن خاندان کو اُن کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتا ہے۔ منٹو کی تقریباً ہر کہانی اک اچانک موڑ لے لینے والے انجام سے دوچار ہوتی ہے۔ غیر متوقع انجام سے قاری اک دھچکا محسوس کرتا ہے اور حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ یہ حیرت بعض اوقات اُسے لرزا دیتی ہے اور اُس کا منہ کھلا اور آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ جاتی ہیں۔ مثلاً ''ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، کھول دو اور موذیل'' وغیرہ کا چونکا دینے والا انجام۔ اس سلسلے میں وارث علوی لکھتے ہیں:

''افسانہ کو تشدد کے بیان سے بچانے کا چوتھا طریقہ جو منٹو استعمال کرتا ہے وہ افسانہ کے چونکا دینے والے غیر متوقع انجام کی تکنیک میں رہا ہے۔ مثلاً فسادات پر منٹو کا شہرۂ آفاق افسانہ کھول دو، دیکھیے اس افسانہ کا انجام اتنا سنسنی خیز ہے کہ ایک لمحے کے لیے ہم پر سکتہ طاری ہو جاتا ہے لیکن جیسے جیسے ہمارے حواس برقرار ہونے لگتے ہیں۔ ہم

اُن واقعات پر سوچنے لگتے ہیں جو افسانہ میں بیان تک نہیں ہوئے لیکن جو افسانہ کے انجام کے بطن میں پنہاں ہیں۔

غیر متوقع یا تعجب خیز انجام جب محض چٹکلہ ہوتا ہے۔ پہیلیاں بوجھواتا ہے، معمے حل کراتا ہے، جیسا کہ عام طور پر حیرت ناک، خوف ناک، ظریفانہ اور تفریحی افسانوں میں ہوتا ہے اور اس وجہ سے ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں زندگی کا کوئی اہم تجربہ بیان نہیں ہوتا تو وہ ذہنی گدگدی کی سطح سے بلند نہیں ہوتا لیکن بپتا کی ماری سکینہ جب اسپتال لائی جاتی ہے اور ڈاکٹر کہتا ہے ''کھڑکی کھول دو'' اور یہ لفظ سنتے ہی سکینہ ازار بند کھول کر شلوار نیچے کر دیتی ہے تو ہم سوچنے لگتے ہیں کہ باپ کیوں خوشی سے چلا اُٹھتا ہے کہ میری بیٹی زندہ ہے اور ڈاکٹر کے چہرے پر کیوں پسینہ کے قطرے نمودار ہوتے ہیں۔ ہم سوچنے لگتے ہیں۔ فسادات کی آندھی میں پھنسی ہوئی اس لڑکی کی مصیبتوں کے بارے میں۔ اس کے ساتھ سماجی کام کرنے والے ولنٹیروں کے سلوک کے متعلق، بٹوارے اور سیاست اور تاریخ کی اندھی قوتوں کے متعلق جس کے شکنجہ میں آدمی صیدِ زبوں ہے۔ انسان کے برتاؤ اس کی سنگ دلی اور انسانی فطرت کے متعلق اس کائنات میں عورت کی بے بسی اور اس کے مقدر کے متعلق ہم سوچنے لگتے ہیں اور سوچتے چلے جاتے ہیں۔ اس وقت افسانہ سنسنی خیز نہیں رہتا۔ فکر انگیز اور حیرت زا بن جاتا ہے۔'' (۴۰)

یہی تکنیک گورمکھ کی وصیت میں اپنائی گئی ہے۔ افسانہ نگار خود کچھ نہیں بتاتا بس اِک حیرت انگیز انجام سے افسانے کو دوچار کرتا ہے لیکن ہمارا تخیل بیدار ہو جاتا ہے۔ ہماری نگاہوں میں وہ قیامت برپا ہو جاتی ہے جو اس گھرانے پر ٹوٹنے والی ہے، جس میں باپ اپاہج ہے۔ بھائی دس سال کا بچہ ہے اور بہن سترہ سالہ مسلمان لڑکی ہے اور باہر دروازے پر وحشی بلوائی کھڑے ہیں۔ افسانہ نگار اک ایسے انجام سے ہماری فکر اور متخیلہ کو مہمیز کر دیتا ہے جس کے بعد کے خونچکاں واقعات ہم اپنی تصور کی آنکھ سے دیکھ سکتے ہیں۔ افسانہ نگار نے تو انجام کا شائبہ سا ہمیں بس دِکھایا ہے۔ تصویر از خود مکمل ہو جاتی ہے۔

بعض انجام انتہائی دُکھ اور کرب کی کیفیت پیدا کرتے ہیں، یہ عام طور پر تاریخی یا اجتماعی نوعیت کے ہوتے ہیں، جس سے کسی فلسفے نظریے یا فکر کی ریخت یا کھوکھلے پن کا اظہار ہوتا ہے۔ مثلاً ''آخری سلیوٹ، ٹیٹوال کا کتا، ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون'' وغیرہ۔

''استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے اندر کمرے میں وہ ''نیا قانون، نیا قانون'' چلاتا رہا، مگر کسی نے ایک نہ سنی ''نیا قانون، نیا

قانون'' کیا بک رہے ہو۔ قانون وہی پرانا ہے اور اس کو حوالات میں بند کر دیا گیا۔'' (۴۱)

اگر چہ یہ انجام چونکا دینے والا نہیں ہے بلکہ حالات و واقعات کا منطقی نتیجہ ہے لیکن قاری کو اک غیر متوقع کرب سے دوچار کر دیتا ہے، جو اِک تاریخی زیادتی اور ظلم کا نتیجہ ہے۔ یہ انجام منگو کوچوان کی آزادی کی شدید خواہش، اُس کی معصومانہ منطق اور جذباتی شدت کا اظہار ہے اور ''جس کی لاٹھی اُس کی بھینس'' کے فلسفے پر اِک احتجاج بھی ہے۔ نعرہ کا انجام ملاحظہ ہو:

''اس کے حلق سے ایک نعرہ۔۔۔ کان کے پردے پھاڑ دینے والا نعرہ پگھلے ہوئے گرم گرم لاوے کی مانند نکلا۔۔۔ ہت تیری۔۔۔''

جتنے کبوتر ہوٹل کی منڈیروں پر اُونگھ رہے تھے، ڈر گئے اور پھڑ پھڑانے لگے۔ نعرہ مار کر جب اُس نے اپنے قدم زمین سے بڑی مشکل کے ساتھ علیحدہ کیے اور واپس مڑا تو اسے اس بات کا یقین ہو گیا کہ ہوٹل کی عمارت اُڑا اُڑا دھم نیچے گر گئی ہے اور یہ نعرہ سن کر ایک شخص نے اپنی بیوی سے جو یہ شور سن کر ڈر گئی تھی۔ کہا پگلا ہے۔'' (۴۲)

یہ اختتام اِک طبقے کی ذلت اور محرومی کا آئینہ ہے اگر چہ گیشو لال کا ردِّ عمل نفسیاتی نوعیت کا ہے لیکن یہ اُس طبقاتی تفاوت اور عزتِ نفس کی محرومی کا نوحہ بھی ہے، جو محض گیشو لال کا المیہ نہیں ہے۔ اِک معاشرتی قباحت ہے۔ اِک نفسیاتی جہت ہے کہ احترام آدمیت انسان کا بنیادی حق ہے اور جب وہ اس حق سے محروم کیا جاتا ہے تو پھر تنگ آمد بجنگ آمد۔ چاہے یہ بدلہ کتنا ہی بے بس کیوں نہ ہو لیکن سینے میں چبھی پھانس کا نکلنا ضروری ہو جاتا ہے۔ ایک نقاد کا خیال ہے:

''منٹو کی مختلف کہانیوں کے یہ سب خاتمے جہاں ایک طرف اس مشترک خصوصیت کے حامل ہیں کہ ان سے پڑھنے والے کو اپنے ذہنی انتشار کے مجتمع کرنے میں مدد ملتی ہے اور وہ کہانی کے انجام میں اپنے اس اشتیاق کی تسکین تلاش کر لیتا ہے جو کہانی کی رفتار کے ساتھ ساتھ اس میں پیدا ہوتا اور بڑھتا رہا تھا۔ دوسری طرف وہ ان میں سے ہر ایک خاتمہ کو اس منطقی ربط کی آخری کڑی بنا کر جو کہانی کی تمہید سے شروع ہو کر برابر زیادہ منظم بنا تا رہا تھا۔ افسانہ کی فنی زنجیر کو مکمل کر لیتا ہے۔ ان میں سے ہر خاتمہ کی ایک نفسیاتی اور جذباتی حیثیت ہے اور دوسری فنی۔ منٹو نے جذبات، نفسیات اور فن کے رشتے جوڑنے اور انھیں مضبوط بنانے میں ہمیشہ اپنی کہانیوں کے انجام سے کوئی نہ کوئی کام لیا ہے۔'' (۴۳)

جس طرح جنگ میں سوگندھی کا اختتامی رویہ۔ وہ جب تذلیل سے گزرتی ہے تو اُس کا ردِّ عمل بالکل فطری اور کہانی کا انجام منطقی ہو جاتا ہے۔ باوجود طوائف ہونے کے وہ عورت ذات کی تذلیل کا بدلہ چکاتی

ہے، جب وہ اپنے پرانے عاشق کو ذلیل کر کے باہر نکال دیتی ہے تو خود بالکل خالی الوجود ہو جاتی ہے۔تب منٹو اس کہانی کو اِک نفسیاتی انجام سے دوچار کرتے ہیں۔

''یہ خلا جو اچانک سوگندھی کے اندر پیدا ہو گیا تھا۔اسے بہت تکلیف دے رہا تھا۔اُس نے کافی دیر تک اس خلا کو بھرنے کی کوشش کی مگر بے سود وہ ایک ہی وقت میں بے شمار خیالات اپنے دماغ میں ٹھونستی تھی مگر بالکل چھلنی کا سا حساب تھا۔ادھر دماغ کو پُر کرتی تھی اُدھر وہ خالی ہو جاتا تھا۔۔۔بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔سوچ بچار کے بعد بھی جب اسے اپنا دِل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اُٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سوگئی۔''(۴۴)

یہ نفسیاتی نوعیت کا خاتمہ قاری کے جسم و جاں کو بھی سوگندھی جیسا ہی خالی خولی چھوڑ جاتا ہے۔سوگندھی کی بے چارگی کا دھچکا بڑا شدید ہے اور پھر وہی بات کہ منٹو کا ہر اختتام کچھ نئے سوالات،استفہامیے چھوڑ جاتا ہے، جو اِک نئی کہانی کا افتتاحیہ معلوم ہوتا ہے یعنی سوگندھی اس ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی دھچکے سے کیونکر جانبر ہو سکے گی اور سوگندھی کو نفرت سے دیکھنے والے معاشرے کا اپنا کردار کیا ہے وغیرہ وغیرہ، ہتک کے انجام میں افسانہ اپنے وسیع پس منظر میں ایک خاص کردار کے شدید ردِ عمل اور انتہائی تکلیف دہ دو غلے معاشرتی رویے اور زندگی کے ایک دُکھتے ہوئے ناسور کو اِک چھوٹے سے واقعہ کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے کہ اس انفرادی واقعہ کے بطن سے اِک اجتماعی المیہ اُبھر کر سامنے آ جاتا ہے۔قاری پوری طرح اس معاشرتی زیادتی اور سوگندھی کی جذباتی کیفیت میں اس کا ہم نوا ہو جاتا ہے اور اس سے شدید ہمدردی محسوس کرتا ہے۔وہ ہر اس چیز سے نفرت کرنے لگتا ہے جو سوگندھی کو بری لگتی ہے اور سوگندھی کے ہر اُس عمل کی تائید کرنے لگتا ہے، جو اس جذباتی کرب کے عالم میں اُس سے وقوع پذیر ہوتا ہے۔

منٹو عموماً کہانی کو ایسا انجام دیتا ہے کہ پوری کہانی کے گزرے ہوئے واقعات کی بازگشت اس انجام میں سنائی دینے لگتی ہے اور واقعات کا وہ پہلو یا تھیم جو ابتدائی خواندگی میں نظروں سے اوجھل بھی رہا ہو۔اپنی پوری شدت کے ساتھ سامنے آ جاتا ہے۔مثلاً یزید کا اختتامیہ

''ہاں یزید۔۔۔یہ اس کا نام ہے۔

جیناں کی آواز بہت نحیف ہو گئی''یہ تم کیا کہہ رہے ہو کیسے؟۔۔۔یزید۔''

کریم داد مسکرایا''کیا ہے اس میں نام ہی تو ہے۔''

جیناں صرف اس قدر کہہ سکی''مگر کس کا نام''

کریم داد نے سنجیدگی سے جواب دیا''ضروری نہیں کہ یہ بھی وہی یزید ہو۔۔۔اُس نے دریا کا پانی بند کیا تھا۔۔۔یہ کھولے گا۔''(۴۵)

اس اختتام سے ذہن قلابازی کھا کر کتنے تاریخی واقعات کی سمت لوٹ جاتا ہے اور ان واقعات پر یہ کیسا فکر انگیز تبصرہ ہے۔ ایسا ہی فکر انگیز انجام ''ٹیٹوال کا 'کتا'' کا ہے، جب کتا پاکستانی اور ہندوستانی کتا یا پھر جاسوس کتا کے مراحل سے گزرتا ہوا مر جاتا ہے تو منٹو کہانی کو یوں انجام دیتا ہے۔

> ''صوبیدار ہمت خان نے افسوس کے ساتھ کہا'' چچ چچ۔۔۔ شہید ہو گیا بے چارہ
> جمعدار ہرنام سنگھ نے بندوق کی گرم گرم نالی اپنے ہاتھ میں لی اور کہا'' وہی موت مرا جو کتے کی ہوتی ہے۔''(۴۶)

فضا کی تلخی، جذباتی شدت اور المیے کی گہرائی کو منٹو انتہائی سادگی اور سہولت سے بیان کر جاتا ہے۔ اس کی انتہائی بڑے موضوع کی کہانی کا انجام بظاہر اتنا سادہ اور مختصر الفاظ میں بیان ہوتا ہے کہ وہ واقعے کی شدت کو مزید گمبھیر کر دیتا ہے، جیسے مندرجہ بالا انجام، سنگین واقعات اور موضوعات کی کہانیوں کا سادہ اور غیر جذباتی انجام قاری کو مزید ہلا کر رکھ دیتا ہے اور یہ انجام اِک ایمائیت اور علامت میں ڈھل جاتا ہے، جیسے سہائے کا انتہائی مؤثر انجام:

> ''جب ہم ممتاز سے رخصت ہو کر نیچے اُترے تو وہ عرشے پر جنگلے کے ساتھ کھڑا تھے۔۔۔اس کا داہنا ہاتھ ہل رہا تھا۔۔۔ میں جگل سے مخاطب ہوا۔۔۔ کیا تمہیں ایسا معلوم نہیں ہوتا کہ ممتاز سہائے کی رُوح کو بلا رہا ہے۔۔۔ ہم سفر بنانے کے لیے۔''(۴۷)

فکری اور علامتی انجام میں افسانہ انتہائی بلندی کو 'چھو جاتا ہے۔ یہ منٹو کی بڑی خوبی ہے۔ ایسے اختتامیوں میں بعض اوقات بالکل معمولی سی کہانی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے، جیسے میرا اور اُس کا انتقام، منتر، بیگو، نامکمل تحریر وغیرہ۔ بعض اوقات موضوع یا نظریے کی عظمت اپنا آپ تسلیم کرواتی ہے مثلاً یزید، بانجھ، نیا قانون، تماشا، بعض اوقات کسی نفسیاتی نکتے کی توجیہہ بن جاتے ہیں۔ مثلاً خوشیا، نعرہ، ہتک کے انجام۔ بعض اوقات کردار کی وضاحت اور عظمت کی کسوٹی بن جاتے ہیں، جیسے بابو گوپی ناتھ کا انجام، جس کے متعلق جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

> ''افسانے کا انجام حد درجہ مؤثر ہے۔ اختتامی جملوں سے آسمانی بلندیوں کو چھونے لگتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ کا کردار دیکھتے ہی دیکھتے کھل اُٹھتا ہے اور وہ منٹو کے سب سے بلند اور قدآور کردار کے طور پر اُبھر کر قاری کے قلب و ذہن پر چھا جاتا ہے۔''(۴۸)

اسی طرح منٹو نے ''ممی'' کے اختتام پر رام سنگھ کی واردات کو اظہار دے کر ممی کے کردار کو عظمتوں سے روشناس کروا دیا۔ اس طویل کہانی میں کئی ایسے موڑ آتے ہیں کہ وہاں کہانی کو اختتام پذیر کیا جا سکتا تھا لیکن ممی کے کردار کو وہ رفعت میسر نہ آ پاتی جو اس اختتام کی وجہ سے ممی کے کردار کو میسر آ سکی۔ شاردا کے انجام کے متعلق جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''شاردا کا انجام بہت موثر ہے اور وحدتِ تاثر کا حامل ہے۔ افسانے کا انجام افسانے کے تھیم یا مرکزی خیال کو اُبھارتا ہے۔ منٹو کے اکثر و بیشتر افسانوں کی عظمت ان کے انجام کے حسن میں پنہاں ہے۔۔۔ سگرٹوں سے بھرا ہوا ڈبہ شاردا کے خلوص اور محبت کی علامت اور آواز بن جاتا ہے۔ شاردا کا کردار انجام میں سمٹ آتا ہے اور اس کا کردار اور زیادہ نکھر جاتا ہے اور زیادہ صاف اور شفاف ہو جاتا ہے۔''(۴۹)

کرداری حوالے سے موزیل کا انجام بھی انتہائی موثر ہے اور موزیل کے کردار کو پوری طرح اپنے پروں پر اُچھال دیتا ہے۔ اتنا بڑا اور لافانی کردار جس کے مقابل منٹو کا شاید دوسرا کوئی کردار نہیں ٹھہرتا کہ اس کی تہ داری اور پیچیدگی اور متضاد رویوں کا اتحاد اس کے انجام میں ہی نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''اوہ ڈیم اٹ۔'' یہ کہہ کر اُس نے اپنی مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی کلائی سے اپنا منہ پونچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی۔

''آل رائٹ ڈارلنگ بائی بائی۔''

ترلوچن نے کچھ کہنا چاہا مگر لفظ اس کے حلق میں اٹک گئے۔

موزیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی۔

لے جاؤ۔۔۔ اس کو، اپنے اس مذہب کو اور اُس کا بازو اُس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔''(۵۰)

اسی طرح خوشیا کا انجام بھی بڑا موزوں اور چونکا دینے والا ہے، جب وہ اپنی توہین کا بدلہ کانتا سے یوں لیتا ہے کہ اُسے خود خرید لیتا ہے اور قاری اُس کے عمل پر حیرت زدہ سارہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی لکھتے ہیں:

''چونکا دینے والے انجام کے حوالے سے منٹو کے افسانوں کا بڑا شہرہ ہے ''کھول دو'' کے انجام کی اس حوالے سے بار بار مثالیں دی گئیں ''کھول دو'' کی آخری سطور منٹو نے احمد ندیم قاسمی کی موجودگی میں تحریر کی تھیں۔ بقول قاسمی صاحب منٹو نے اس افسانے کے اختتامی حصے پر خاصا وقت صرف کیا تھا۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ منٹو اپنے افسانے کے اختتامی حصوں کے بارے میں شعوری سطح پر بڑا محتاط رویہ اختیار کرنے والا فنکار تھا۔ افسانوی فضا میں بکھرے ہوئے علائم و رموز کو انجام تک لانے کا ہنر منٹو کو معلوم تھا۔ ''کھول دو'' میں رضا کاروں کی سرد مہری اور بے نیازی جیسے بلیغ اشارے اس افسانے کے انجام کی تفسیر بن جاتے ہیں۔ منٹو نے کبھی بھی افسانے کا انجام افسانے کی مجموعی فضا سے ہٹ کر نہیں کیا۔۔۔''(۵۱)

منٹو کے آغاز اور انجام میں اِک منطقی ربط ہوتا ہے۔ کچھ کہانیوں کے اختتام پر احساس ہوتا ہے کہ اس

انجام کی داغ بیل تو مصنف نے آغاز میں ہی ڈال دی تھی۔ مثلاً ڈرپوک جس کا آغاز تھا۔

میدان بالکل صاف تھا مگر جاوید کا خیال تھا کہ میونسپل کمیٹی کی لالٹین جو دیوار میں گڑی ہے اُسے گھور رہی ہے۔" (۵۲)

اور اختتامیہ ہے:

"جب وہ اپنے گھر کے پاس پہنچا تو اُس کے خیالات کے ہجوم میں سے دفعتاً ایک خیال رینگ کر آگے بڑھا جس نے اس کو تسکین دی جاوید تم ایک بہت بڑے گناہ سے بچ گئے ہو، خدا کا شکر ادا کرو۔" (۵۳)

دراصل جاوید کے کردار میں جو جھجک اور بزدلی تھی۔ وہ اپنے جواز کے کئی بہانے ابتداء میں ہی ڈھونڈ رہی تھی، جو اُسے لالٹین کی آنکھ بن کر ڈراتی ہے تو کبھی کوئی سایہ اور اجنبی آدمی بن کر پیچھا کرتی ہے۔ وہ بھاگ نکلنے کے بہانے شروع سے ہی ڈھونڈ رہا تھا اور جب وہ بھاگ آیا تو بھی خود کو گناہ ثواب کے فلسفے سے مطمئن کرنے اور اپنے فعل کے لیے جواز تلاش کرنے لگا۔ یہ انجام کہانی کے مرکزی خیال کو مؤثر انداز میں اُبھار دیتا ہے۔ جاوید چونکہ نفسیاتی اُلجھنوں کا شکار کردار ہے۔ اس لیے خوش خیالی اور خود فریبی میں اپنی نامرادی کو کامیابی سمجھتا ہے۔ اگر افسانہ نگار جاوید کو صرف گھر واپس لا کر کہانی ختم کر دیتا تو جاوید کا المیہ اس شدت سے اُبھر کو سامنے نہ آپاتا جس طرح منٹو نے اُس کی زبان سے ہی اُس کی غلط فہمی کو اظہار دے کر اس المیے کو اُجاگر کر دیا ہے۔

اسی طرح "مسز حمیدہ" کے آخری جملے میں کہانی کی بند دیگ کی بھاپ ہی نہیں نکلتی بلکہ دھماکہ ہوتا ہے۔ کہانی جتنی لائٹ موڈ میں چل رہی ہوتی ہے۔ انجام اتنا ہی ہڑبڑاہٹ والا ہوتا ہے۔ آغاز و انجام کی یہ منطقی مطابقت اُن کی ایک اور نفسیاتی کہانی بانجھ میں بھی نظر آتی ہے۔ محبت سے محرومی کا جذباتی کرب آغاز و انجام کو اِک ڈوری میں باندھ دیتا ہے اور اِک نفسیاتی المیے کا تال میل پوری طرح قائم ہو جاتا ہے۔ یہی کیفیت پھندے، فرشتہ اور باردہ شمالی میں بھی موجود ہے۔

موضوع کیسا ہی سخت، ترش یا متنازعہ ہو لیکن اُس میں فن کا وہ انبساط شامل ہوتا ہے جو اچھی تخلیق کی نمایاں خوبی ہوا کرتا ہے۔ منٹو کے افسانوں کے خاتمے اُن کی قدرتِ بیان، اندازِ فکر، ندرتِ خیال اور شوخیِ اظہار کا ثبوت ہیں جو اِک رنگارنگی پیدا کر دیتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے وہ کبھی یونہی سادگیِ بیاں سے افسانہ انجام پذیر کر دیتے ہیں۔ کبھی تکرار، کبھی مزاح اور کبھی طنز کا حربہ اختیار کرتے ہیں۔ کبھی فکری ترفع اور تخیل کی اُپج سے اُسے تکمیل دیتے ہیں۔ منٹو انجام کے چند جملوں کو ایسی ذہانت و فطانت سے لکھتے ہیں کہ کہانی کے پرکار کا مرکز یہی ہوتا ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر وقار عظیم لکھتے ہیں:

"پڑھنے والا اگر غور سے دیکھے تو یہ محسوس کرنے میں دقت نہیں ہوتی کہ افسانہ کے

خاتمہ کا یہ انداز پوری طرح سوچا سمجھا ہوا ہے۔ افسانہ نگار نے خاتمہ کے وہ چند جملے
جن میں ہر جگہ اس کی ذہانت فطانت اور شوخی نمایاں ہے۔ محض اتفاق کا نتیجہ نہیں۔
افسانہ اُتار چڑھاؤ کے مختلف مرحلے طے کر کے یہاں تک پہنچا ہے بلکہ شاید یوں کہنا
زیادہ صحیح ہے کہ افسانہ نگار نے اسے اس منزل تک پہنچایا ہے اور اس طرح پہنچایا ہے
کہ تھکن کا شائبہ کبھی پیدا نہیں ہونے دیا۔ افسانہ کے انجام میں وہی تازگی و توانائی
یہاں بھی ہے جو اس کے آغاز میں تھی اور یہ نتیجہ ہے افسانہ نگار کی اس فنی توانائی کا جو ہر
مرحلہ پر اور ہر منزل میں اس کی ہم عنان و ہم سفر ہے۔" (۵۴)

افسانے کا آغاز وسط یعنی درمیانی تمام کڑیاں اور انجام اِک وحدت میں ڈھلتے ہیں تو افسانہ تاثریت
حاصل کرتا ہے۔ افسانے کی مختلف ارتقائی منازل کا مکمل تال میل اور وحدانیت ہی اُسے فن کے درجے تک
پہنچاتی ہے۔ اسی لیے مختصر افسانے کی بنیادی فنی خصوصیت وحدتِ تاثر کہلاتی ہے۔ دیوندر اسر اپنے مضمون
"منٹو حقیقت سے افسانے تک" میں لکھتے ہیں:

"نئی کہانی کے علم برداروں میں پڑھنے والوں سے دُوری اور پڑھنے والوں کو متاثر
کرنے سے معذوری دِکھائی دیتی ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ کہانی میں سیکھنے
Learning اور بھول جانے Unlearning کی سرگرمی کے مابین تال میل پیدا کرنا
وہ نہیں جانتے۔ منٹو ہمیشہ ٹھوس واقعات اور اشخاص کے واسطے سے زندگی کے بارے
میں سوچتا رہا اور اس معاملے میں منٹو نے ارتکاز Concentration کی جس
صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ اس کی مثالیں ہمیں پریم چند سے لے کر کرشن چندر،
عصمت اور بیدی تک بس گنتی کی کچھ کہانیوں میں ملتی ہیں۔ منٹو کے مشاہدے میں
باریک بینی اور نوکیلا پن بہت ہے اور زندگی یا افراد کے وجود سے جڑی ہوئی کسی بھی چیز
کو وہ نظر انداز نہیں کرتا، مگر اِدھر اُدھر کی سیکڑوں تفصیلات اور جزئیات کے ہجوم میں
اپنے نقطۂ ارتکاز اور اپنے تخلیقی نشانے Target سے اس کی نگاہ کبھی نہیں ہٹتی۔
غیر ضروری لفظوں سے غیر ضروری چیزوں اور باتوں کے بیان سے وہ ہمیشہ اپنے آپ
کو بچائے رکھتا ہے۔ اسی لیے اس کی کہانی میں تاثر کی وحدت برقرار رہتی ہے۔ منٹو نہ تو
اپنے آپ کو بکھرنے کی اجازت دیتا ہے اور نہ ہی اپنی کہانی کو۔" (۵۵)

منٹو کے ہر اچھے افسانے کی یہ پہلی خوبی ہے کہ پورا افسانہ اک طناب میں کھنچ جاتا ہے۔ کہیں جھول یا
ڈھیلا پن نہیں۔ منٹو از حد زود نویس تھا لیکن اس بدیہہ گوئی کے باوجود اُس کی نظر ہمیشہ کہانی کے مرکزی خیال یا
وحدت پر رہتی ہے۔ اس کی کہانی کے دیگر تمام لوازمات اُسی کی بنت کاری میں ممد و معاون ہوتے ہیں۔ کہانی

کی تمام سمتیں اپنے مرکز ومحور کی جانب اُٹھان بھرتی ہیں۔اس کے کسی بھی افسانے کا تجزیہ اس فنی خوبی کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ مثلاً ''نیا قانون'' جو انگریزوں کے استحصال کے خلاف اِک عام آدمی کے جذبات و احساسات اور اُن سے آزادی حاصل کرنے کی شدید خواہش کے گرد بنا گیا ہے۔

ابتداء میں ہی منگو کوچوان اڈے میں اپنی اس صفت کے لیے مشہور ہے کہ اُس کے پاس خبریں اور اطلاعات ہیں اور سب سے اہم خبر وہ ہر ایک کو یہی سناتا ہے کہ یکم اپریل کو نیا قانون لاگو ہو جائے گا جس میں مقامی باشندوں کے لیے آزادی اور حقوقِ انسانی کا مژدہ موجود ہوگا۔اب اُس کا ہر عمل، ہر سوچ اور ہر مکالمہ اس تھیم کے گرد گھومتا ہے۔اس کے مزاج میں اِک سرشاری، سرمستی اسی خیال سے بھر جاتی ہے وہ اپنے ساتھیوں کو اس قانون کی افادیت سمجھاتا ہے۔وہ استحصالی عناصر کو دیکھ کر نفرت کا اظہار کرتا ہے اور من ہی من میں اُن کے دِن پورے ہو جانے کی خوشی محسوس کرتا ہے۔انھی خوش کن خیالات میں بالآخر یکم اپریل کی تاریخ آن پہنچتی ہے۔وہ اپنی جمع پونجی تانگے کی آرائش میں خرچ کر کے اپنی زندگی کے اس اہم ترین دِن کا جشن منانے کے لیے باہر نکلتا ہے اور جب وہی گورا جس نے پار سال اُس کی بے عزتی کی تھی۔اُسے نظر آجاتا ہے تو اُس کے خلاف بھری نفرت جوش مارتی ہے اور یہ معصوم عوامی نمائندہ اُس کے ساتھ جھگڑا کر بیٹھتا ہے۔اُس پر اپنی فطری نفرت اُنڈیل دیتا ہے اور ساتھ ساتھ یہ کہتا جاتا ہے:

''پہلی اپریل کو بھی وہی اکڑفوں۔۔۔پہلی اپریل کو بھی وہی اکڑفوں اب ہمارا راج ہے بچہ۔۔۔'' (۵۶)

پوری کہانی منگو یعنی اس عوامی نمائندے کی خوش فہمیوں، غلط فہمیوں اور عوامی معصومیت کا پورا ساتھ دیتی ہے۔کہیں کوئی واقعہ کوئی بیان یا مکالمہ اس مرکزی تھیم سے ہٹ کر نہیں ہے۔اس کے متعلق ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''اس افسانے میں منٹو کا کوئی کمزور پہلو نہیں اُبھرتا۔ یہ ہماری سیاسی جدوجہد کے دَور کا آئینہ ہے جس میں ہماری آرزوئیں، اُمنگیں، تمنائیں اور ناکامیاں جھلکتی ہیں اور فنی معیار سے بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔اچھے مختصر افسانے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں واقعات کا تانا بانا زیادہ نہ بکھرا ہو۔ بات سے بات نکل کر طوالت نہ پیدا ہو جائے۔مرکزی خیال ایک رہے۔کردار، واقعات اور مکالمات اسی ایک خیال کو اُجاگر کرنے اور تاثر میں شدت پیدا کرنے میں ممد و معاون ثابت ہوں۔۔۔ یہ بات بھی یہاں پوری طرح حاصل ہوگئی ہے کہ کردار صرف ایک ہی ہے۔استاد منگو واقعات اور مکالمات، مناظر اور پس منظر کا محور بھی ایک ہے۔ یعنی نئے قانون کے نفاذ کا انتظار۔۔۔'' (۵۷)

بابو گوپی ناتھ منٹو کا ایک طویل افسانہ ہے۔ یہ ایک کرداری افسانہ ہے۔ اسی لیے تمام ماحول، فضابندی، واقعات اور مکالمات کا تال میل بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کو بنانے میں صرف ہوتا ہے۔ دلچسپ واقعات بھی اپنی چھب بابو گوپی ناتھ کی زبردست شخصیت کے جھروکے سے ہی دِکھاتے ہیں۔ یہاں بے شمار کردار ہیں، واقعات ہیں لیکن سب مرکزی کردار کے گرد گھومتے ہیں اور اپنی ان کی کوئی الگ شناخت نہیں بنتی حتیٰ کہ زینت جس کی محبت میں گوپی ناتھ لٹ پٹ جاتا ہے وہ بھی اپنا کوئی جداگانہ نقش ثبت کرنے میں کامیاب نہیں رہتی۔ جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''بابو گوپی ناتھ، وحدتِ تاثر کا ارفع نمونہ ہے۔۔۔۔ افسانہ ختم ہونے پر سبھی ثانوی کردار، زینت، بابو گوپی ناتھ کے مصاحب اور واحد متکلم بے حقیقت اور بے معنی ہو کر ہمارے ذہن سے اوجھل ہو جاتے ہیں اور ان کا نقش ہمارے دِل و دماغ سے مٹ جاتا ہے۔ واحد ایک تاثر گوپی ناتھ کا تاثر قائم رہتا ہے۔''(۵۸)

''شاردا''؛ ''موذیل''؛ ''ممی''؛ ''ممد بھائی''؛ ''سہائے'' جیسے افسانے جن میں منٹو کا بنیادی نقطۂ نظر ان منفرد کرداروں کی تشکیل ہے تو وہ اس میں پوری طرح کامیاب بھی ہے کہ اُس نے کہانی کے دیگر تمام لوازمات کو اسی مقصد کے لیے صرف کیا ہے۔ ان بُرے کرداروں میں جو خیر کا جذبہ موجود ہے، منٹو اُسے پوری طرح اُبھارنے میں کامیاب ہے۔

ہتک اور خوشیا میں جنسی تذلیل کا ردِ عمل ہے اور یہ ردِ عمل اتنی شدت سے اُبھر کر سامنے آتا ہے کہ پوری کہانی پر چھا جاتا ہے۔ ہتک پوری کی پوری ایک تحقیر کے لفظ ''اونہہ'' میں سمٹ جاتی ہے اور بعد میں جو کچھ بھی ہوتا ہے۔ اسی ایک ''اونہہ'' کا ردِ عمل ہوتا ہے۔ یہ تحقیر آمیز ''اونہہ'' سوگندھی کو جذبات و احساسات کے اُبلتے ہوئے کڑاہے میں ڈال دیتی ہے۔ اسی طرح خوشیا پر کانتا کا یہ جملہ کہ

''میں نے کہا اپنا خوشیا ہی تو ہے آنے دو۔'' تیزاب بن کر گرتا ہے اور اُس کے سوئے ہوئے جسم و جان میں اِک آگ سی بھڑکا دیتا ہے۔ دراصل اسی آگ کی شدت اور حدت کو بھڑکانا ہی تو منٹو کا مقصود ہے، جس کا ردِ عمل بھی ایسا ہی شدید ہمارے سامنے آتا ہے۔ ان تحقیر آمیز دونوں جملوں کی تکرار یعنی ''میں نے کہا اپنا خوشیا ہی تو ہے آنے دو۔'' اور ہتک کا ''اونہہ'' کہانیوں کے وحدتِ تاثر کی مرکزیت ہیں۔ کیونکہ یہ جملے دو جذبوں، احساسات اور کیفیات کی علامتیں ہیں، جو کہانی کے تمام سروں کو پرکار کے مرکز کی طرف جوڑے رکھتے ہیں اور کہانی کی ریڑھ کی ہڈی اور حرکی قوت بن جاتے ہیں۔

نیا قانون، نعرہ اور شغل ایک اعتبار سے سیاسی اور سماجی احتجاج کے افسانے ہی سمجھے جا سکتے ہیں۔ ان کا مرکزی خیال استحصال کے خلاف احتجاج، حب الوطنی، عزتِ نفس اور انسان دوستی ہے۔ افسانوں کا ہر عنصر اسی وحدتِ خیال کی تشکیل میں مصروف نظر آتا ہے۔ نعرہ میں سیٹھ کی دو گالیاں جو کیشو لال کے ذہن و بدن

میں برچھیوں کی طرح کھب جاتی ہیں پورے افسانے کی فضا کو اپنے محور پر گھمانے لگتی ہیں۔ یہ گالیاں علامت بنتی ہیں، انسانی تحقیر کی اور کہانی کا موضوع ہی یہی ہے۔ ثروت مند کا قلاش سے ٹکراؤ اور اس ٹکراؤ سے زخمی ہو چکے نادار کی جذباتی و ذہنی کیفیت کی عکاسی، اور یہ کیفیت ان گالیوں کے سلگاؤ سے جڑ جاتی ہے۔ جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''نعرہ کی اساس دو گالیوں کی تکرار پر قائم ہے۔ اس تکرار پر پوری کہانی ایستادہ ہے۔''(۵۹)

اس کہانی میں ان گالیوں کی تذلیل کے ردِ عمل کے سوا کوئی اور واقعہ بیان نہیں ہوا۔ پوری کہانی کیشولال کی ذہنی کیفیت اور جذباتی دھچکے کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے بیان کرتی ہے۔ اسی لیے یہ وحدت تاثر کا بے مثال نمونہ بن جاتی ہے۔ اس کہانی میں وحدتِ تاثر کے سوا اور کوئی حربہ نظر نہیں آتا نہ مناظر ہیں، نہ مکالمات، نہ کردار، نہ واقعات، بس اِک کیفیت کا اظہار ہے جو پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے۔

منٹو کے کئی افسانے انسانی نفسیات کی گرہیں کھولتے ہیں اور منٹو انسانی کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے، اُس کے تحت الشعور کی کارفرمائیوں کو بیان کرتے ہیں۔ اُن کے کئی افسانوں کا تھیم انسانی کردار کی تحلیلِ نفسی اور باطن کی عکاسی ہے۔ مثلاً ڈرپوک، بانجھ، بَتی کاتب، ٹیڑھی لکیر، مس ٹین والا، چغد اور کسی حد تک ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار اور بو بھی۔۔۔

ان سبھی افسانوں میں انتہا درجے کا وحدت تاثر ہے۔ پوری کہانی کی مختلف تفصیلات اُس نفسیاتی نکتے کی وضاحت کرتی ہیں، جس کے گرد وہ بنا گیا ہے۔ مثلاً ''ڈرپوک'' کے آغاز میں ہی لالٹین کی گھورتی ہوئی آنکھ، مختلف آہٹیں اور واہمے اسی نفسیاتی خوف کی تشکیل کر رہے ہیں۔ اسی طرح بانجھ کے چہرے کی ویرانی اُس کی شخصیت کا دوغلا پن اور بے بسی محبت کے جذبے سے عاری اس بانجھ شخص کی ساخت میں مدد دیتے ہیں۔ اس تفصیلی بحث کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ منٹو کے تقریباً ہر افسانے کے تمام عناصر ترکیبی باہم کھُل ہوتے ہوئے اِک وحدتِ تاثر میں گھل مل جاتے ہیں اور یہی مختصر افسانے کی معراج ہے۔

سید وقار عظیم اپنے مضمون منٹو کا فن میں لکھتے ہیں:

''منٹو کے افسانوی فن کا ایک پہلو وہ ہے جس کا ذکر میں اب تک کرتا رہا ہوں اور جس میں افسانہ کی مجموعی ساخت، ترتیب، تشکیل اور تعمیر جیسی چیزیں شامل ہیں۔ افسانہ کی تمہید، اس کی اُٹھان اس کے واقعات کا اُتار چڑھاؤ، پیچ اور اُلجھاؤ کے بعد افسانہ کا نقطۂ عروج اور اس کا خاتمہ، ان سب چیزوں کا تعلق افسانے کے ڈھانچے اور اس کی ساخت سے ہے اور اس ساخت میں افسانہ کی ظاہری ہیئت اور اس ہیئت کا مجموعی تاثر پڑھنے والے کے لیے دو سب سے اہم چیزیں ہیں۔ منٹو نے افسانوی فن کے اس ظاہری اور خارجی پہلو کو اور اس کے مختلف اجزا عناصر کو جو اہمیت دی ہے اس سے ہمیں

یہ اندازہ لگانے اور یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی کہ منٹو ایک فنکار کی حیثیت سے فن کے ان ظاہری پہلوؤں کو اپنے افسانے کی ساخت اور تشکیل میں ایک بنیادی اور اہم حیثیت دیتے ہیں اور ان کی اہمیت ان کے نزدیک اس لیے ہے کہ یہ پڑھنے والے کے ذہن اور قلب پر ایک مخصوص تاثر قائم کرنے کے یقینی وسائل ہیں۔ گویا فن کار کا مقصود بالذات فن کے یہ ظاہری پہلو ہرگز نہیں وہ تو ان ظاہری پہلوؤں سے ایک اہم وسیلے کا کام لے کر تاثر پیدا کرنے کا وہ مقصد حاصل کرنا چاہتا ہے جو ہر اچھے فن کی مشترک خصوصیت ہے۔"(٦٠)

منٹو نے اک منفرد تکنیک کا استعمال اپنے افسانوں میں کیا ہے۔ وہ بنے بنائے رستوں کا راہی نہ تھا۔ اسی لیے اُنھوں نے بات کہنے کا ایک جدید انداز اپنایا، جو اُن سے پہلے اُردو افسانے میں مروج نہ تھا۔ اسی لیے وہ سیدھے سادے واقعے کی اندرونی تہیں کھوج نکالتے ہیں اور کرداروں کی نفسیاتی گرہیں کھول دیتے ہیں۔ وہ کہانی کو واقعے کے کسی چونکا دینے والے مقام سے آغاز دیتے ہیں اور چونکا دینے والے موڑ پر اختتام کرتے ہیں۔ اختتام عام طور پر اختتام معلوم نہیں ہوتا بلکہ کچھ معنی خیزی چھوڑ جاتا ہے۔ منٹو نے تکنیک کے لحاظ سے افسانے کو بہت جدت اور ندرت بخش دی اور اُردو میں اِک نیا تجربہ داخل کردیا۔ تکنیک اور ہیئت وساخت میں ہی اختراع نہ کیا بلکہ زبان و بیان اور لب و لہجے میں بھی افسانے کو ایک منفرد ذائقہ بخشا، جس نے منٹو کو صاحب اسلوب افسانہ نگار بنا دیا۔ سراج منیر اپنے مضمون منٹو ایک سرسری جائزہ میں لکھتے ہیں:

"منٹو سے تخیل کے افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔ شارپ اینڈنگ یا ٹوسٹ کی تکنیک سے ممکن ہے منٹو کی مراد محض لوگوں کو چونکا دینا ہی ہو لیکن مجھے اس کے علاوہ بھی دو ایک باتیں دِکھائی دیتی ہیں پہلی بات تو یہ ہے کہ اس طرح کی تکنیک دراصل ایک ایسے رویے کے ساتھ پیدا ہوتی ہے جو محض عقل ہی کو زندگی کی واحد حقیقت نہیں مانتا، بلکہ ہم اپنا منطقی حساب کچھ اور لگائے ہوئے ہیں۔ افسانہ ختم کہیں اور ہو رہا ہوتا ہے۔۔۔ اس تکنیک کے استعمال سے دو باتیں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ قاری کا رول تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس سے پہلے اگر وہ کہانی سننے والا تھا تو اب وہ کہانی بننے کے عمل میں برابر کا شریک ہو جاتا ہے۔۔۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ تکنیک اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ کچھ قوتیں ایسی ہیں جو زندگی پر اپنا اثر ڈالتی ہیں۔ ہم اس تکنیک پر ایک اور حوالے سے غور کر سکتے ہیں۔ افسانے کے خاتمے کے عنصر سے پورا افسانہ ایک وحدت میں گندھا ہوا نظر آتا ہے اور یہ صورتِ حال نہیں ہوتی کہ الفاظ جملوں سے باغی ہو رہے ہوں۔ جملے پیراگرافوں سے رسّی تڑا کر بھاگ رہے ہوں۔ پیراگراف صفحوں کے

خلاف بغاوت پر آمادہ ہوں اور صفحہ اپنی جگہ ایک خودمختار مملکت بن جائے۔ اس
صورت حال کو نطشے نے ایک زوال آمادہ اسلوب کی بنیادی خصوصیت کہا ہے اور منٹو
سے پہلے اُردو کہانی کی روایت میں ہمیں یہ بات نظر آتی ہے یعنی تحریر کا ہر حصہ ایک
پیغام کے طور پر خود مکتفی ہے گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے اس تکنیک کو سماجی حقیقت
نگاری کی تکنیک کے ساتھ استعمال کر کے موجود کو ایک نئی جہت دینے کی کوشش کی
اور امکان کی وسعت کے لیے تخیلی پیمانے دیے۔''(۶۱)

اب ہم دیکھتے ہیں کہ اس تخیل کے افسانے کو منٹو نے جس طرح سڈول، منظم، تیکھا، ترشا اور پر تاثیر
بنایا۔ اُس کی اس تکنیک کا ساتھ اُس کی زبان و بیان کس طرح دیتے ہیں۔

منٹو کا ذخیرۂ الفاظ تراکیب کا استعمال دیگر زبانوں کے الفاظ، لب ولہجہ، تشبیہات واستعارات، فقرہ سازی اور پیرابندی

منٹو کے متعلق یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ میٹرک میں تین بار فیل ہوئے حتیٰ کہ اُردو کے مضمون میں بھی فیل ہوئے۔ انٹر باوجود کوشش کے پاس نہ کر سکے۔ شاید یہ جینس اکتسابی علم کے لیے نہیں تخلیقی فن کے لیے بنایا گیا تھا کہ جب لکھنے کی سمت راغب ہوا تو اُس کے قلم نے کئی رنگا رنگ الفاظ و بیان کے گلزار بکھیر دیئے۔ یوں لگتا ہے لفظ اُس کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے ہوتے ہیں اور وہ اپنی مرضی، ضرورت اور خواہش سے انتخاب کرتا چلا جاتا ہے، جسے چاہتا ہے ہیتی یا معنوی تبدیلیوں سے دوچار کر دیتا، جسے چاہتا ہے بلاغت کے نئے مفاہیم بخش دیتا ہے۔ وہ محض لفظ شناس نہیں لفظ گر ہے۔ اُس کا فکر تخیل کی اُس سطح کو چھو جاتا ہے، جب خیال اپنا جامہ خود منتخب کرتا ہے اور ضرورت کے مطابق مروج شکلیں، ترکیبیں اور معانی تبدیل کر لیتا ہے کہ اُس کا زوردار خیال اور تخیل بنے بنائے قواعد وضوابط کا پابند نہیں رہتا بلکہ الفاظ و زبان اُس کے دست نگر ہو جاتے ہیں۔

منٹو خلاق تھے، نقال نہیں۔ اُن کا تخلیقی تجربہ مروج لفظی سانچوں کا محتاج نہیں ہے۔ وہ لفظوں کا راکب ہے۔ لفظوں کی عنان اُن کے اپنے ہاتھ میں ہے۔ وہ اُنھیں اپنی مرضی سے دوڑاتے، بھگاتے، ٹھہراتے یا دولکی چال چلاتے ہیں۔

جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

> ''بات دراصل ذہن رسا کی تھی۔ خداداد ذہانت کی تھی۔ تائید غیبی کی تھی۔ منٹو لکھتے ہیں کہ جب ان کے ہاتھ میں قلم نہیں ہوتا تو وہ محض سعادت حسن ہوتے ہیں جب قلم ہاتھ میں لیتے ہیں تو ''منٹو'' بن جاتے ہیں۔ منٹو بنتے ہی ان کے قلم کو پر لگ جاتے تھے۔ صفحۂ قرطاس اُڑانیں بھرنے لگتا تھا وہ خود حیران ہوتے تھے کہ ان سا کم تعلیم یافتہ آدمی جس نے تیسری کوشش میں تھرڈ ڈویژن میں خدا خدا کر کے انٹرنس پاس کیا اور اُردو میں فیل ہوا۔۔۔ اور بصد کوشش ایف۔اے کا امتحان پاس نہ کر سکا اور جسے اُردو آتی

ہے نہ انگریزی کیسے لافانی شاہ کاروں کی تخلیق کر لیتا ہے۔ شاید یہ ان کی کسرِ نفسی تھی۔
وہ کم تعلیم یافتہ ضرور تھے، لیکن اُنھوں نے محنت اور لیاقت سے، اپنی سوجھ بوجھ اور
ذہانت سے اور منجھے ہوئے ادیبوں کی شبانہ روز صحبت سے اُردو زبان کو گھر کی لونڈی بنا
لیا۔۔۔ کچھ اس طرح کہ ہمہ دانی کے بڑے بڑے دعوے دار انگشت بدنداں رہ
گئے۔''(۶۲)

فاضل محقق کی رائے بجا لیکن ایک تخلیق کار تخلیق کے پیچیدہ عمل کو سمجھ سکتا ہے، جہاں نہ زبان دانی کام آتی ہے نہ اعلیٰ ڈگریاں، نہ مشق و تجربہ نہ مطالعہ و محنت، یہ تو کوئی غیر مرئی سا عمل ہوتا ہے۔ کم علم، بیچ میدان کچھ ایسا علمی و تخلیقی کارنامہ سرانجام دے جاتا ہے کہ بڑے بڑے محقق اور علم و فن کے پارکھ دیکھتے رہ جاتے ہیں۔ یہ بات نہ ہوتی تو فن کے اصول و قواعد وضع کرنے والے زبان و بیان کے ماہر، صرف و نحو کے اصول اور لغتیں تیار کرنے والے سب سے بڑے فن پارے بھی تخلیق کر دیتے۔

دراصل منٹو میں وہ خداداد صلاحیت اور تخلیقی قوت موجود تھی جو خود نمو کرتی ہے اپنی تراش خراش بھی خود کرتی ہے۔ اس عمل میں کسی خارجی عمل کی وہ زیادہ محتاج نہیں ہوا کرتی۔ منٹو زبردست تخلیقی قوتوں کا مالک تھا۔ اس سطح کی تخلیقی صلاحیتیں صرف تجربے، مشاہدے یا واقعے کی معنویت ہی نہیں کھوجتیں بلکہ اس مشاہدے، تجربے یا واقعے کا ظاہری پیراہن بھی اسی تخلیقی تانے بانے سے بُنا جاتا ہے۔ ہاں اگر لکھنے والے کے پاس روایتی ادب کا مطالعہ اور تخلیق کے ظاہری اصول و قواعد کا بھی علم ہو تو وہ خود اپنے ہی فن پارے کا بہتر پارکھ بھی بن جاتا ہے۔

منٹو کے متعلق ہم دیکھتے ہیں کہ وہ اپنے لکھے پر بہت کم دوسری نظر ڈالتے ہیں۔ فی البدیہہ لکھتے ہیں اور کثرت سے لکھتے ہیں اور پھر بھی اعلیٰ فن پارے لکھتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ تخلیق کے الوہی اور وہبی درجے پر فائز ہے۔

منٹو خود لکھتے ہیں:

''افسانہ میرے دماغ میں نہیں جیب میں ہوتا ہے کیونکہ میں افسانے کے پیسے پیشگی
لے چکا ہوتا ہوں۔ اب لکھنا میرا اخلاقی اور پیشہ ورانہ فرض ہو جاتا ہے اور پھر لکھنے کی
انگیخت اور اُکساہٹ خود بخود ہوتی ہے۔ میں کبھی کبھی مضطرب ہوتا ہوں کہ افسانہ ذہن
میں اُترے سو حیلے کرتا ہوں، سگریٹ پھونکتا ہوں گھر کی چیزوں کی جھاڑ پھونک کرتا
ہوں۔ غسل خانہ جاتا ہوں لیکن ذہن کے آسمان میں کہیں اٹکا ہوا افسانہ نازل ہونے کا
نام نہیں لیتا۔۔۔ میری بیوی صفیہ میری ذہنی اُلجھن کو دیکھتی ہے تو کہتی ہے کہ بہت دیر
ہو چکی اب چھوڑیئے سوچنا۔ اللہ کا نام لے کر لکھنا شروع کیجیے۔ میں قلم اُٹھاتا ہوں

ذہن خالی ہوتا ہے لیکن جب آمد ہوتی ہے لکھنا شروع کرتا ہوں تو ختم کر کے دم لیتا ہوں۔۔۔‘‘(۶۳)

اس اقتباس سے منٹو کے تخلیقی تجربے پر روشنی پڑتی ہے اوّل یہ کہ لکھنا ضروری ہے اور ہر حال میں وہ لکھتے ہیں۔یعنی بے پناہ تخلیقی قوت موجود ہے۔دوم لکھنا آمد کا عمل ہے آورد نہیں۔سوم یہ کہ ایک ہی نشست میں کہانی مکمل ہوتی ہے۔ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے، منٹو کا تخلیقی تجربہ الوہی ہے اور اس میں زیادہ سوچ بچار کا عمل دخل نہیں۔اسی لیے اُن کے افسانے کی زبان سادہ، واضح، صاف اور روزمرہ کے مطابق ہے۔اُن کی زود نویسی اور بدیہہ گوئی فطری اور غیبی ہے۔افسانہ لکھنا اُن کی مجبوری ہے۔اسی لیے وہ خود کہتے ہیں کہ ’’میں افسانہ نہیں لکھتا، افسانہ مجھے لکھتا ہے۔‘‘

منٹو کی بدیہہ اور بے ساختہ افسانہ نگاری کے بارے میں نامور ادیب ممتاز مفتی لکھتے ہیں:

’’ہمیشہ سے یہ میرا خیال رہا ہے کہ افسانہ نویسی فن کاری کی نسبت کاریگری سے زیادہ قریب ہے کیونکہ میری رائے میں افسانہ نویس کو مسلسل محنت سے مناسب تفاصیل جوڑنے کا کام سرانجام دینا ہوتا ہے لیکن منٹو سے مل کر مجھے اپنا خیال بدلنا پڑا۔منٹو کا طریق کار اس اَمر کا شاہد تھا کہ شاعری کی طرح افسانہ بھی آمد کے زور سے لکھا جا سکتا ہے۔اُسے تفصیلات سوچنے اور انھیں مناسب طور پر جوڑنے کی حاجت نہ تھی۔وہ ایک کاغذ لیتا تھا اور اپنے قلم سے ۷۸۶ لکھ کر افسانہ لکھنا شروع کر دیتا تھا۔نہ تو اس نے کبھی اپنے کرداروں کے متعلق سوچا تھا اور نہ نقطۂ عروج کے متعلق، پہلا جملہ لکھنے کے بعد اس کے قلم میں روانی پیدا ہو جاتی۔اس کی آنکھیں متبسم ہو جاتیں اور وہ لکھے چلا جاتا اور فقرہ لکھ کر منٹو نے کبھی اُسے کاٹا نہ تھا۔منٹو کے تخیل میں بجلی کی سی تیزی اور چمک تھی۔اس کا مشاہدہ بے حد وسیع تھا۔اس کی نگاہ میں مناسب تفصیل کو پا لینے کی صلاحیت تھی۔اس کا قلم بے تکان تھا۔‘‘(۶۴)

منٹو نے کم عمر پائی یعنی بیالیس برس کے قریب جیئے لیکن بے پناہ لکھا۔اُن کی زود نویسی حیران کن ہے وہ ٹائپ رائٹر پر بیٹھ جاتے اور کسی خودکار مشین کی مانند افسانے، ڈرامے باہر نکلتے چلے جاتے اور جو لکھ دیا سو لکھ دیا مڑ کر دیکھنا اس خلاق کے شایانِ شان نہ تھا۔شورش کاشمیری نے لکھا ہے:

’’وہ اس تیزی سے لکھتے تھے جیسے کوئی بدیہہ گو شاعر شعر کہتا ہے۔‘‘(۶۵)

وہ اخبار نویس، مدیر یا پروڈیوسر کو تھوڑی دیر انتظار کرنے کا کہہ کر خود لکھنے بیٹھ جاتے اور جلد ہی تحریر مکمل کر کے انتظار کرنے والے کے ہاتھ میں تھما دیتے۔

منٹو بلا کے زود نویس اور بسیار نویس تھے۔کم و بیش اڑھائی سو کے قریب افسانے لکھے اور تقریباً سبھی بے

ساخت لکھے گئے۔کوئی خیال،کوئی جملہ،کوئی صورتِ حال یا لمحہ اُن کے لیے افسانے کی تحریک پیدا کر دیتا تھا۔

محمد اسد اللہ نے منٹو میرا دوست میں لکھا ہے:

''ایک بار فریاد زیدی نے یہ جملہ کہا: اُس کے جسم میں مجھے اُس کی آنکھیں بہت پسند تھیں۔فقرہ سنتے ہی منٹو کے ذہن میں افسانے کے خدوخال اُبھرنے شروع ہو گئے۔ اُنھوں نے قلم ہاتھ میں لیا اور اسی نشست میں افسانہ لکھ کر فارغ ہو گئے۔یہ افسانہ جس کا عنوان آنکھیں ہے۔ان کے افسانوں کے مجموعے ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں شامل ہے۔''(٦٦)

یہ سب واقعات اس اَمر کے شاہد ہیں کہ منٹو کا تخلیقی عمل انتہائی تیز رو اور خود مکتفی تھا۔وہ پیدائشی فن کار اور فطری جینس تھے۔اُن کی مخصوص ذہنی ساخت اور تخلیقی سطح اُن کے لکھنے کی بنیادی وجہ تھی،اگر وہ نہ لکھتے تو شاید اس سے بھی پہلے مر جاتے۔اُن کی زندگی کا تار اسی قلم کی برجستگی سے جڑا تھا۔جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''افسانہ نگاری منٹو کی گھٹی میں پڑی تھی۔ان کا قلم انھیں خود بخود لکھنے پر آمادہ کرتا تھا۔ منٹو کے اپنے الفاظ میں ۔۔۔وہ افسانہ نہیں لکھتے بلکہ افسانہ اُنھیں لکھتا تھا۔افسانہ لکھنا اُن کے لیے اتنا ہی اشد اور ناگزیر تھا جتنا کہ سونا،نہانا،کھانا یا سگریٹ اور شراب پینا۔ ان کی رگوں میں گویا خون نہیں روشنائی رواں دواں تھی۔تخیلات گھٹا بن کر آتے اور ان کا قلم برس پڑتا۔اگر وہ افسانہ نہ لکھتے تو انھیں یوں محسوس ہوتا کہ کوئی ضروری چیز تشنہ یا نامکمل رہ گئی ہے۔۔۔گویا اُنھوں نے کپڑے نہیں پہنے یا داڑھی نہیں مونڈھی، منٹو اور افسانہ لازم و ملزوم تھے۔''(٦٧)

منٹو کے لیے کوئی واقعہ،کوئی موضوع،کوئی خیال افسانے کی اقلیم سے خارج نہیں ہے۔وہ چھوٹی سے چھوٹی بات میں سے افسانہ کھوج لیتے ہیں اور بڑے بڑے واقعات میں سے افسانے کا اختصار ڈھونڈ لیتے ہیں۔یہی وسعت و جامعیت اُن کی زبان اور ذخیرۂ الفاظ کو حاصل ہے۔پہلی بات تو یہ کہ منٹو اِک وہبی افسانہ نگار ہے۔ایسے پُر زور تخیل والے فنکار اپنے خیال کے اظہار پر بھی تخیل کی کمندیں ڈال دیتے ہیں۔اس لیے اُن کے اظہارِ بیان کے لیے ذخیرۂ الفاظ کبھی کم نہیں پڑتا۔اس معاملے میں وہ اتنے ہی ثروت مند ہیں،جتنا ثروت مند اُن کا تخیل ہے۔منٹو اگر فی البدیہہ لکھتے چلے جاتے ہیں اور چند دِنوں میں مجموعے تیار کر لیتے ہیں تو اُس کی ایک وجہ اُن کی زبان و بیان پر دسترس اور اُن کے ذخیرۂ الفاظ کی وسعت بھی ہے۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ منٹو جس طرح کسی واقعے یا خیال کو پیش پا اُفتادہ سمجھ کر نظر انداز نہیں کرتے۔اسی طرح وہ الفاظ کو بھی کبھی کم تر یا غیر فصیح خیال کر کے رد نہیں کرتے بلکہ اُن کی ضرورت اور تخیل لفظوں کا انتخاب

کرتا ہے۔ وہ مروج قواعد وضوابط کے بندھی نہیں ہیں۔

تیسری وجہ یہ ہے کہ وہ لفظوں میں باطنی، ہیئتی، ظاہری اور معنوی تبدیلیاں اپنی ضرورت کے مطابق کرتے ہیں۔ بعض اوقات بالکل بے معنی اور لایعنی لفظوں میں سے زبردست مفاہیم اور علامتی گہرائیاں ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ کبھی معمولی الفاظ میں غیر معمولی معنی بھر دیتے ہیں۔

منٹو کی یہ تخلیقی زبان تقریباً ہر افسانے میں استعمال ہوئی مثلاً ''ٹھنڈا گوشت'' کو دیکھئے، پہلے ہی پیراگراف میں کلونت کور کی تیز تیز آنکھوں سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے۔ یہاں لفظ تیز کے مفاہیم ہی بدل گئے ہیں۔ اِک عام سا سیدھا سادا لفظ اِک کیمیائی تغیر سے دوچار ہو گیا۔ اب یہ لفظ آنکھوں میں سما کر سوال بھی بن گیا۔ استفہامیہ علامت بھی، طنز بھی، غصہ بھی اور جنس کی شدت بھی، جو فنکار ایک معمولی سے لفظ میں ایسی قلب ماہیت پیدا کر دے اُس کا ذخیرۂ الفاظ وسیع کیوں کر نہ ہوگا۔ الفاظ کی کمی کا شکار وہ کیسے ہوسکتا ہے۔

''کلونت کور کے پوچھنے پر کہ کہاں رہے تم اتنے دِن؟ ایشر سنگھ نے خشک ہونٹوں پر زبان پھیری'' مجھے معلوم نہیں۔''

''مجھے معلوم نہیں۔'' یہ ''معلوم نہیں'' کتنی بڑی کہانی کا عنوان بن جاتا ہے، جس کے اندر کیسے کیسے خفیہ واقعات اور تجسس چھپے ہیں۔ یہ چھوٹا سا لفظ کتنے بڑے رازوں کا امین بن چکا ہے۔ کلونت کور بھنائی یہ بھی کوئی ماں یا جواب ہے۔''(۶۸)

منٹو کا ذخیرہ الفاظ اس لیے بھی وسیع ہے کہ وہ حقیر الفاظ کو بھی لکھتے ہوئے شرماتے نہیں ہیں کیونکہ اُن کی کہانی میں آ کر وہ لفظ معمولی نہیں رہتا۔ اُن کے باطن سے غیر معمولی معنی باہر چھلک آتے ہیں کلونت کور کی زبان سے یہ اخلاق باختہ گالی ادا نہیں ہوتی بلکہ اُس کے کردار، حالت اور کیفیت کی تفسیر سامنے آ گئی۔ اُس کی جھنجھلاہٹ اور احساسِ شکست گالی بن گئے۔ یہ گالی بعدازاں ایشر سنگھ کے منہ سے بھی بار ہا اپنا ورود کرتی ہے لیکن کہیں بھی فحش معلوم نہیں ہوتی۔

''میں بھینی یا چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں۔ انسان ماں یا بھی ایک عجیب چیز ہے۔''

اب یہ گالیاں نہیں رہیں۔ اِک اوسط درجے کے ذہن وفکر کے آدمی کا فلسفہ، منطق اور نظریہ بن گئی ہیں۔ ان کی فطری شرم اور بے حیائی یکدم ختم ہوگئی ہے۔ اس کی جگہ اِک خوف اور ہمدردی نے لے لی ہے۔ منٹو اسی طرح لفظوں کے خارجی معنی تبدیل کر کے رکھ دیتے ہیں اور اُن کے اندر سے کوئی قلبی سے معنی کھوج نکالتے ہیں۔ منٹو نئے معنی ہی نہیں کھوجتے نئے نئے لفظ بھی بنا ڈالتے ہیں مثلاً

''ایشر سیاں کافی پھینٹ چکا ہے۔ اب پتا پھینک۔''

پھر وہی بات کہ منٹو کے لفظ تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں۔ اسی لیے نئے نئے قالب اختیار کرتے ہیں، جن کے اندر نیا جہانِ معنی آباد ہوتا ہے۔ جنسی عوامل کے لیے کیسے جامع علامتی الفاظ بنائے ہیں کہ پردہ بھی رہ

گیا اور سب مجسم بھی ہو گیا۔ منٹو ایسے لفظ بنانے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں مثلاً

''کلونت کور غصے سے اُبلنے لگی۔ میں پوچھتی ہوں، کون ہے وہ چڑو۔۔۔کون ہے وہ الفتی۔۔۔کون ہے وہ چور پتا۔۔۔؟'' (۶۹)

منٹو لفظوں کا انتخاب نہیں کرتے بلکہ صورتِ حال، فضا بندی، جذبات و احساسات میں الفاظ خود بخود ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ اسی لیے تو انھیں کبھی بھی لفظوں کی کم یابی کا سامنا نہیں کرنا پڑا اور اُن کے قلم سے فوارے کی طرح لفظ اُبلتے چلے گئے اور محققین نے فتویٰ دیا، منٹو کا ذخیرۂ الفاظ بڑا وسیع ہے۔ ذخیرۂ الفاظ تو وہی ہوا کرتا ہے جو کسی زبان کا سرمایہ ہوتا ہے۔ اس میں وسعت تو اُس کے استعمال کے عمل سے پیدا ہوتی ہے کہ کسی لفظ کو کس صورتِ حال میں کس پہلو سے برتا گیا ہے اور اُس کے متعین و مسلمہ معانی سے ہٹ کر کچھ اور معانی اخذ کیے گئے ہیں، جیسے اسی افسانے میں لفظ '' پھپھیاں'' کہ خاص کیفیت میں آ کر اُس کی معنوی صورتِ حال ہی بدل گئی ہے۔

مقالے کے ابتدائی حصے میں یہ بات واضح کی جا چکی ہے کہ منٹو کو شرقی و مغربی ادب کے معتد بہ حصے پر دسترس حاصل تھی۔ اس لیے اُن کے پاس فن کو تشکیل دینے کے لیے تکنیک اور الفاظ کی کمی نہ تھی اور نہ ہی کسی فنی طریقِ کار سے وہ نابلد تھے لیکن بات پھر وہی کہ یہ صلاحیت تو بہت سے لوگوں کے پاس ہوتی ہے، پھر منٹو سب سے منفرد اور مختلف کیوں ہیں، جس کی وضاحت ہم یہ کر رہے ہیں کہ منٹو لفظوں کے سامنے مجبور نہ تھے بلکہ لفظ منٹو کے سامنے مجبور تھے، وہ اُنھیں جس اینگل سے چاہتے برتتے معانی پہناتے اور مختلف کیفیات سے اُنھیں مطابقت دیتے اور جہاں مروج الفاظ ساتھ نہ دیتے وہاں نئے الفاظ گھڑ لیتے کیونکہ اُن کی زبان اُن کے تخیل کا حصہ تھی۔ مثلاً ٹوبہ ٹیک سنگھ میں ایک جملہ بار بار دُہرایا گیا ہے:

''اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی لالٹین۔'' (۷۰)

اس جملے میں صورتِ حال کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ جزوی تبدیلی بھی ہوتی رہتی ہے۔ بظاہر یہ بالکل لایعنی اور بے معنی جملہ ہے لیکن اس کے اندر معانی کی تفسیریں بھری ہیں۔ یہ طنز بھی ہے جو اِک پاگل اپنے سماج پر کرتا ہے، جب وہ اس جملے کے آخر میں '' واہے گورو جی دا خالصہ اینڈ واہے گورو جی کی فتح'' بولتا ہے تو گویا مذہب پر بھی طنز بن جاتا ہے، جب آخر میں '' پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی در فٹے منہ'' کہتا ہے تو سیاست پر طنز کرتا ہے اور جب وہ '' منگ آف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کہتا ہے تو اُس کی ذات کا کوئی گہرا حوالہ بن جاتا ہے۔ منٹو نے اس لایعنی جملے میں اتنے معنی پیدا کر دیئے ہیں کہ پورے افسانے کی معنویت پر اس جملے کی بے معنویت حاوی ہے۔ یہ مکالمہ افسانے کے مرکزی خیال کی وضاحت کرتا ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے۔ وہ انتہائی غیر یقینی، غیر متوقع اور مضحک خیز ہے۔ اس کیفیت کے اظہار کے لیے اس سے بہتر اور کچھ نہیں کہا جا سکتا مثلاً چہچہاہٹ کے لیے چوں چوں، بھنبھناہٹ کے لیے بھین بھین یا دیگر اصوات جو مخصوص فضا بندی

کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ اس صورتِ حال کی فضابندی کے لیے بھی ایک صوتی آہنگ کی ضرورت تھی جو اس سے بہتر لفظوں میں بیان نہ کیا جا سکتا تھا۔ منٹو اپنی دیگر کئی کہانیوں میں بھی جہاں وہ حالات کی لایعنیت اور انسانی بے بسی کی انانیت کو واضح کرنا چاہتا ہے۔ ایسے بے معنی جملے ضرور لکھتا ہے مثلاً ''ٹوال کا کتا'' میں ''چپڑ جھن جھن اور سپڑ سن سن۔''

یہ بے معنی الفاظ محض ہم قافیہ ہی نہیں بنائے گئے، بلکہ دُشمنی برائے دُشمنی کے فلسفے کی وضاحت کرتے ہوئے اِک لایعنی عمل کی علامت بن جاتے ہیں اور اس بے مقصدیت کا اِک صوتی استعارہ اور ابہام کی بامعنی جھنکار، انسانی فطرت کی غیر واضح، بے نام کیفیتوں کا رمز و اشارہ بھی ہے۔ یوں یہ بے معنی جملہ ہمہ جہت معانی سے منقلب ہو جاتا ہے۔

''آخری سیلوٹ'' کی بے معنی گالیاں بھی جذباتی دُھندلاہٹ، غیر واضح احساسات یا واضح جذبات کو غیر واضح بنانے کا اِک عمل ہے یعنی موجود کو معدوم کرنے کی اِک شعوری کوشش۔ مثلاً ''کھوتے سنگ''؛ ''خنزیر کی دُم''؛ ''کمہار کے کھوتے''؛ ''خنزیر کے جھٹکے''؛ ''بابائل کے کراہ پرشاد''؛ ''سنتو کھ سر کے پھوے''؛ ''کھوتے کی 'جوں' '' یہ سب غیر مروّج گالیاں ہیں، جو اُس خاص صورتِ حال کی پیداوار ہیں جن میں اِک مصنوعی غصہ اور دبا دبا پیار موجود ہے جو نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ معانی دے رہے ہیں۔ بے معنی ہوتے ہوئے بھی کیسے کڑے اور سنگین معانی پہنے ہوئے ہیں۔ کیونکہ ان میں بھی خاص صورتِ حال کا صوتی آہنگ جھلک رہا ہے۔

صوبیدار ربِّ نواز اور رام سنگھ دونوں دوست ہیں اور اس وقت کشمیر کے محاذ پر دونوں آمنے سامنے ہیں۔ اپنی گزری ہوئی دوستی کے ایام بھی یاد کرتے ہیں اور موجودہ دُشمنی کی شدت بھی پیشِ نظر ہے۔ ایک دوسرے کو ڈراتے دھمکاتے بھی ہیں اور ان دھمکاؤں کے پردے میں ایک دوسرے سے مخاطب بھی ہیں، پھر یہ بے معنی اور جدید گالیاں اسی گومگو کی فضا کا صوتی آہنگ بن جاتی ہیں۔ اِک حزنیہ جس کی تال پر رام سنگھ ربّ نواز کی دل لگی سے چلائی گئی گولی کا نشانہ بن کر مر جاتا ہے۔ مرتے مرتے ہذیانی کیفیت میں جو کچھ وہ بولتا ہے ان الفاظ میں منٹو کے بیان کی روانی اور بہاؤ اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔ لفظ ہیں کہ اس ہذیانی دماغ پر کہیں لاشعور کے پردے سے اُترتے چلے آ رہے ہیں اور افسانے کا آخری حصہ کوئی المیہ نظم معلوم ہونے لگتا ہے۔

بابو گوپی ناتھ میں بھی ''اینٹی کی پینٹی پو، کنٹی نیوٹلی، ڈھڑن تختہ اور اینٹی کی پینٹی پو کی تکرار۔''

ایسے الفاظ بابو گوپی ناتھ کی اپنی اختراع ہیں لیکن یہ اس کی شخصیت اور سیرت کی پوری ترجمانی کرتے ہیں کہ وہ دُنیا کو کس طرح اِک تماشہ یا کھیل یا محض اِک مذاق سمجھتا ہے اور اُسے ایسے ہی گزارتا ہے۔ وہ خود کو اس زمانے کی چالوں یا حقیقتوں سے کہیں بھی منطبق نہیں کرتا۔ یہ لفظ اُس کی شخصیت کا صوتی آہنگ بن جاتے ہیں اور معاشرے پر گہرا طنز بھی اور استعارہ بھی، جیسے یہ بے معنی الفاظ یا مکالمے نہ ہوں۔ اُس نے دُنیا کی

عیاری دوغلا پن اور بے حسی کے منہ پر تھوک دیا ہوا ایک اعلیٰ درجہ کا فنکار کمینگی کی نچلی سطح پر آ کر لڑ نہیں سکتا لیکن وہ بے بسی کے ساتھ منفی عناصر پر زہر خند تو کر سکتا ہے، جیسے تختۂ دار پر کھڑا ہوا شخص طنزاً ہنسنا شروع کر دے۔ اُس کی ہنسی جلاد کو سخ پا کر دے اور وہ فی الفور لیور کھینچ دے۔ اسی لیے منٹو کے ان بے معنی جملوں میں عجب بے بسی اور کرب چھپا ہوتا ہے جو سوچ کے کئی دَر وا کر دیتا ہے۔ تب یہ جملے بے معنی نہیں بلکہ معنی خیزی کی کسی بلند سطح پر کھڑے دِکھائی دیتے ہیں۔

منٹو کے ہاں نامانوس الفاظ کی بھی بہتات ہے۔ مثلاً ''تخ آموں کی اولاد، کبابستان کے شہزادے، کبیدہ کا تیج، بٹ ویکی، بالا جی، باجی راؤ، نانا فرنویس کی اولاد، چانگلی'' وغیرہ

یہ الفاظ صرف ایک کہانی ''ممی'' میں سے چنے گئے ہیں جو منٹو کی اس خصوصیت کا ثبوت ہیں کہ وہ لفظوں کو جس نشست پر چاہیں بٹھا سکتے ہیں، جس طرح چاہتے ہیں ترکیب دے دیتے ہیں۔ یہ اجنبی اور نامانوس الفاظ اُن کے اسلوب کو اور گھنا بنا دیتے ہیں اور صورتِ حال مزید بامعنی اور واضح ہو جاتی ہے۔ اجنبی الفاظ کی سائیکی ہی یہی ہے کہ وہ مشکل اور پیچیدہ صورتِ حال کو واضح کرنے میں مدد دیتے ہیں مثلاً

''سیٹھ نانو بھائی پرناچ آ گئی۔'' (۷۱)

منٹو عام فہم الفاظ کا استعمال بڑے منفرد انداز سے کرتے ہیں۔ ہتک میں لفظ پریم دیکھئے:

''پریم کتنا سندر بول ہے! وہ چاہتی تھی۔ اس کو پگھلا کر اپنے سارے انگوں پر مَل لے۔ اس کی مالش کرے تاکہ یہ سارے کا سارا اس کے مساموں میں رچ جائے یا پھر وہ خود اس کے اندر چلی جائے۔ سمٹ سمٹ کر اس کے اندر داخل ہو جائے اور اُوپر سے ڈھکنا بند کر دے، کبھی کبھی جب پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ اُس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی بار اس کے جی میں آتا کہ اپنے پاس پڑے ہوئے آدمی کو گود میں لے کر تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دیکر اسے اپنی گود میں سلا دے۔'' (۷۲)

لفظ پریم کے حوالے سے منٹو نے کس طرح سوگندھی کے جذبات، احساسات اور محبت کی پیاس کو بیان کیا ہے۔ اگر شاعری میں غالب کا اندازِ بیاں کچھ اور تھا تو افسانے میں منٹو کا اندازِ بیاں بھی کچھ اور ہی ہے۔ یہ اندازِ بیاں اُن کی تکنیک، فنی ترتیب، لفظوں کی نشست و برخاست، جملوں کی ساخت، غرضیکہ افسانے کے ہر پہلو پر چھایا ہوا ہے۔ اسی افسانے ''ہتک'' میں ہی لفظوں کی نشست و برخاست اور محل استعمال ملاحظہ کیجیے، لفظ ''درد'' کس تخلیقی عمل سے گزرتا ہے:

''سر میں درد ویسے کا ویسا تھا مگر خیالات کی بھیڑ بھاڑ اور ان کے شور نے اس درد کو اپنے نیچے دبا رکھا تھا۔ سوگندھی نے کئی بار اس درد کو اپنے خیالات کے نیچے سے نکال کر اُوپر لانا چاہا مگر ناکام رہی۔ وہ چاہتی تھی کہ کسی نہ کسی طرح اس کا انگ انگ دُکھنے

لگے۔اس کے سر میں درد ہو۔اس کی ٹانگوں میں درد ہو۔اس کے پیٹ میں درد ہو۔
اس کی بانہوں میں درد ہوایسا درد کہ وہ صرف درد کا خیال کرے اور سب کچھ بھول
جائے، یہ سوچتے سوچتے اس کے دِل میں کچھ ہوا۔کیا یہ درد تھا۔ایک لمحے کے لیے
اس کا دِل سکڑا اور پھر پھیل گیا۔یہ کیا تھا؟۔۔۔لعنت۔۔۔!یہ وہی ''اونہہ'' تھی جو اس
کے دِل کے اندر کبھی سکڑتی اور کبھی پھیلتی تھی۔'' (۷۳)

لفظ ''آنسو'' کا استعمال اور اُس کی معنوی وسعت اور محلِ وقوع دیکھیے:

رونے کا خیال سوگندھی کو صرف اس لیے آیا کہ اس کی آنکھوں میں غصے اور بے بسی کی
شدت کے باعث تین چار بڑے بڑے آنسو بن رہے تھے۔ایکا ایکی سوگندھی نے
اپنی آنکھوں سے سوال کیا ''تم روتی کیوں ہو؟ تمہیں کیا ہوا ہے کہ ٹپکنے لگی ہو آنکھوں
سے، کیا ہوا؟ سوال چند لحات تک ان آنسوؤں میں تیرتا رہا، جواب پلکوں پر کانپ
رہے تھے۔سوگندھی ان آنسوؤں میں سے دیر تک اس خلا کو گھورتی رہی جدھر سیٹھ کی
موٹر گئی تھی۔'' (۷۴)

یہ رونے کا عمل یا لفظ آنسو سوگندھی کی پوری جذباتی اور نفسیاتی کیفیت کو کتنی بلاغت کے ساتھ بیان کر رہا ہے۔اس ایک لفظ کے تیر سے منٹو نے کتنے شکار کر دیئے ہیں۔یہی منٹو کے منفرد اندازِ بیان کی خصوصیت ہے کہ وہ ایک عام اور معمولی سے لفظ کی قدر و قیمت کا ایسا میقیاس متعین کرتے ہیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے، کیونکہ یہ عقل کی دسترس میں ہے ہی نہیں۔

''اس موٹر والے سیٹھ نے تو تیرے منہ پر تھوکا ہے، اونہہ۔اس اونہہ کا اور مطلب ہی کیا
ہے؟ یہی اس چھچھوندر کے سر میں چنبیلی کا تیل ''اونہہ'' یہ منہ اور مسور کی دال۔ارے
رام لال تو یہ چھپکلی کہاں سے پکڑ کر لے آیا ہے۔اس لونڈیا کی اتنی تعریف کر رہا ہے تو،
دس روپے اور یہ عورت۔۔۔خچر کیا بُری ہے۔'' (۷۵)

اِک لفظ ''اُونہہ'' کے قالب سے کتنی تفسیریں پھوٹ نکلی ہیں۔منٹو اس طرح عام اور معمولی سے لفظ کو کسی باطنی انقلاب سے دوچار کر دیا کرتے ہیں۔اس عام سے لفظ کا حسنِ استعمال اُسے غیر معمولی بنا کر کتنے جذبوں، فضاؤں اور مناظر کا مرقع بنا دیتا ہے۔

منٹو کی ہر کہانی میں لفظوں کے برمحل استعمال اور معمولی بات کو غیر معمولی انداز میں بیان کرنے کا اِک انوکھا ڈھنگ موجود ہے۔طوالت کے پیشِ نظر مثالوں سے اجتناب کیا جا رہا ہے۔جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''تخلیقی طریقۂ کار افکار کو ''اظہار'' سے ہمکنار کرتا ہے۔۔۔اظہار الفاظ کا مرہون

منت ہوتا ہے جو افکار کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔۔۔ کسی کیفیت یا تاثر کو بے کم و کاست بیان کر دینا قریب قریب ناممکن العمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اظہارِ خیال میں بڑی کاوش اور عرق ریزی کرنا پڑتی ہے۔ اس کاوش میں جس قدر کامیابی حاصل ہوتی ہے۔ اسی حد تک اور اُسی معیار سے فنکار کے کمالِ فن کا درجہ متعین ہوتا ہے۔ منٹو کو چونکہ زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے۔ اس لیے وہ اپنے جذبات و احساسات کی عکاسی بطریقِ احسن کرنے کی استعداد رکھتے ہیں۔ اس میں اُن کی صناعی کا راز پنہاں ہے۔" (۷۶)

منٹو زود نویس اور بدیہہ گو ہونے کے باوجود اپنے خیال، تصور، حقیقت حال، جذبات، فضا، مناظر، احساسات کو اتنی مکمل شکل میں بیان کرنے پر قادر تھے کہ ہر کیفیت منہ سے بولتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہے، مثلاً نعرہ اور ہتک میں عزتِ نفس پر پڑنے والی چوٹ کے ردِ عمل میں دونوں کرداروں کی جذباتی شکست و ریخت، ڈرپوک اور بانجھ میں نفسیاتی کش مکش، بابو گوپی ناتھ، موزیل اور شاردا کے پیچیدہ کرداروں کی تہ داری، غرض کہ کونسی کیفیت کا بیان ہے، جس کی ہو بہو تصویر منٹو نے صفحۂ قرطاس پر بکھیر نہیں دی، جس طرح لفظوں نے اپنا سینہ کھول کر اپنے معانی کو صفحات پر القا کر دیا۔ اسی طرح منٹو بھی سینہ کھول کر مختلف زبانوں کے الفاظ کو اپنے تخلیقی تجربے میں شامل کر لیتے ہیں۔ اپنے کرداروں اور ماحول کے مطابق لفظوں اور لب و لہجے کو استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ٹھنڈا گوشت میں پنجابی الفاظ اور لب و لہجہ افسانے کی فضا اور ماحول کی ضرورت تھا، جو پورے افسانے پر چھایا رہا، مثلاً

"گھٹ گھٹ یا جپھیاں، تیری نکلے ہڈیاں دی گرمی"؛ "گالی نہ دے اس بھڑوی کو"؛ "پہلے سو چا پھینٹوں"؛ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" میں فضل دین، بشن سنگھ سے ملنے آتا ہے تو کہتا ہے۔

"بھائی بلبیر سے کہنا۔ فضل دین راضی خوشی ہے۔ دو بھوری بھینس جو وہ چھوڑ گئے تھے۔ اُن میں سے ایک نے کٹا دیا ہے۔۔۔ اور دوسری کے کٹی ہوئی تھی۔۔۔ پر وہ چھ دِن کی ہو کے مر گئی اور میرے لائق جو خدمت ہو کہنا۔۔۔ میں ہر وقت تیار ہوں۔۔۔ اور یہ تمہارے لیے تھوڑے سے مرونڈے لایا ہوں۔" (۷۷)

پوری پنجابی دیہات کی کیفیت اور فضا ہمارے سامنے آ جاتی ہے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کی یہ اضافی خوبی ہے کہ یہاں مختلف پاگلوں کے مکالمات سے اُن کے طبقے کی زبان اور لب و لہجے کی عکاسی بھی ہو جاتی ہے اور باہمی فرق بھی صاف نظر آنے لگتا ہے مثلاً یورپین وارڈ میں دو اینگلو انڈین پاگل پریشان ہوتے ہیں:

"بریک فاسٹ ملا کرے گا یا نہیں۔ کیا اُنھیں ڈبل روٹی کی بجائے بلڈی انڈین چپاتی تو زہر مار نہیں کرنا پڑے گی۔" (۷۸)

ایک سکھ دوسرے سکھ سے پوچھتا ہے:

''سردار جی ہمیں ہندوستان کیوں بھیجا جا رہا ہے۔۔۔ ہمیں تو وہاں کی بولی نہیں آتی۔

دوسرا مسکرایا ''مجھے تو ہندستوڑوں کی بولی آتی ہے۔۔۔ ہندوستانی بڑے شیطانی آکڑ پھرتے ہیں۔'' (۷۹)

''لائسنس'' کا لب و لہجہ بھی پنجابی ہے: مثلاً

''ویرانیشن کا کیا لوگے۔''

''لس لس کرتے ہوئے ریشمی لاچے میں جب نیتی ابو کے سامنے آتی تو اس کا دِل ناچنے لگتا۔'' (۸۰)

یہ پنجابی لب و لہجہ یزید، ٹیٹوال کا کتا اور آخری سلیوٹ وغیرہ میں بھی نمایاں ہے مثلاً

''اوئے رام سیاں۔۔۔ بھول ہی گیا تو سور کے تلا۔۔۔ کہ یہ لڑائی۔۔۔ یہ لڑائی۔''

ٹیٹوال کا کتا میں بھی پوری فضا پنجابی لب و لہجہ میں گھلی ہے مثلاً

''جمعدار ہرنام ہنسا اور کتے سے مخاطب ہوا ''نشانی دکھا اوئے۔ چن کتھے گوائی آئی رات وے۔ اوئے بنتاں سیاں! چپڑ جھن جھن کہاں۔'' (۸۱)

سکھ لب و لہجہ سے منٹو کو خاص رغبت تھی۔ اسی لیے اُن کی کامیاب ترین کہانیوں کے بنیادی کردار سکھ ہیں اور اُن کا مخصوص لب و لہجہ بھی غالب ہے۔ مثلاً

''وتخ اوئے ایر وتخ۔۔۔ اسی تے پنڈ وچ مجھاں ای۔'' (۸۲)

''ممی'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں ''پنجابی میں ہم انھیں چانے کہتے ہیں۔'' (۸۳)

منٹو کو پنجابی بولیوں اور گیتوں سے بھی خاص لگاؤ تھا۔ بلکہ اُن کی یہ خواہش تھی کہ ان گیتوں کو جمع کر کے شرح کے ساتھ کتابی صورت میں مرتب کیا جائے لیکن زندگی نے انھیں فراغت نہ دی۔ انھوں نے احمد ندیم قاسمی سے کچھ گیت لکھنے کی فرمائش بھی کی تھی اور افسانوں میں پنجابی بولیوں کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ ''ٹیٹوال کا کتا'' میں جمعدار ہرنام سنگھ محاذ جنگ کشمیر کی پُر فضا پہاڑیوں میں یہ گیت الاپتا ہے تو اس کا سحر پورے ماحول کو لپیٹ لیتا ہے:

جتی لینی اے ستاریاں والی وے ہرنام سنگھا

اوئے یارا بھاویں تیری مہیں وِک جاوئے

اسی افسانے میں ہیر وارث شاہ کی الاپ بھی بار بار سنائی دیتی ہے۔

منٹو کی پنجابی سے محبت کے متعلق جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''اُردو منٹو کی مادری زبان تھی جو اُنھیں شیرِ مادر کے ساتھ ملی اور اُن کے رگ و پے میں

رچ بس گئی لیکن پنجابی سے بھی اُنھیں دِلی لگاؤ اور عشق تھا۔ کیونکہ پنجاب میں پیدا ہوئے جہاں اُن کے باپ دادا پیدا ہوئے تھے۔ وہیں تعلیم پائی اور وہیں پروان چڑھے۔ اُن کے احباب بھی سب پنجابی تھے، جن کی مادری زبان پنجابی تھی۔ اُردو کا اتنا عظیم ادیب اور انشاء پرداز ہونے کے باوصف وہ اپنے حلقہ احباب میں بہت چاؤ سے پنجابی میں گفتگو کرتے تھے۔ مذاق کرتے، لطیفے اور چٹکلے سناتے اور محفلوں کو رنگین اور کشتِ زعفران بنا دیتے تھے۔ منٹو کو پنجابی کے لوک گیت یا دیہاتی بولیوں سے والہانہ عشق تھا۔ اسی طرح اُنھیں ہیر وارث شاہ سے بھی گہرا لگاؤ تھا۔ ترنگ میں آتے تو اپنے دوستوں کو بے تکان لوک گیت سناتے، مزے لے لے کر اُن کی تشریح کرتے اور سماں باندھ دیتے۔ اُنھیں بے شمار بولیاں یاد تھیں جو اپنی دِل کشی اور رنگارنگی سے سننے والوں کو مسحور کر دیتی تھیں۔'' (۸۴)

منٹو کے لنگوٹیے دوست ابوسعید قریشی نے لکھا ہے:

''ایک زمانے میں اُسے پنجاب کی دیہاتی بولیاں جمع کرنے کا شوق ہوا تھا، جنھیں وہ اپنے جاننے والوں کے سامنے اکثر دُہرایا کرتا۔ اُن کے مقابلے میں باقی سب شاعری فراڈ تھی۔ آنکھوں کی تعریف میں یہ شعر اُس نے کس کس کو نہیں سنایا ہوگا۔

گورا رنگ تے شربتی اکھیاں
گھنڈ وچ قید کیتیاں (۸۵)

منٹو اکثر کہا کرتے تھے کہ پنجابی بولیوں یا دیہاتی گیتوں کے سامنے باقی سب شاعری فراڈ ہے۔ دیکھا جائے تو ان لوک گیتوں یا پنجابی بولیوں میں یہاں کی مٹی کی فطری باس گھلی ہے۔ اِک سر اور ترنم ہے۔ تصنع و بناوٹ سے پاک ہیں۔ ان میں اختصار کا اعجاز ہے۔ ہر بولی عام طور پر صرف دو مصرعوں یا تین چار مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ایک خیال، ایک جذبہ، ایک تاثر، جاری و ساری رہتا ہے۔ الفاظ انتہائی سادہ اور سہل استعمال ہوتے ہیں۔ پیرایۂ بیان سلیس اور عام بول چال کا ہوتا ہے اور ان میں گہرا خلوص اور سوز و گداز اور اپنائیت بھری ہوتی ہے اور یہی خصوصیات منٹو کے افسانے کی بھی ہیں۔

منٹو کے پسندیدہ پنجابی گیتوں کی ایک لمبی فہرست جگدیش چندر ودھیاون نے دی ہے۔ چند ایک ملاحظہ ہوں:

تیری میری اِک جندڑی۔۔۔ تینوں تاپ چڑھے میں ہونکاں
یار ہندا سرو دا بوٹا۔۔۔ ویہڑے وچ لا رکھدی
کتے ڈب نہ مریں انجانا۔۔۔ وے عشقے دی نہر وگدی

چنی رنگ دے لاریا میری۔۔۔ وے السی دے پھل ورگی
تیرے لونگ دا پیا لشکارا۔۔۔ تے بالیاں نے بل ڈک لے

منٹو کے ہاں انگریزی الفاظ اور لب و لہجہ کا استعمال بھی عام ہے۔''ممی''،''موذیل''،''مسز ڈی کوسٹا'' جیسے کردار انگریزی تہذیب اور لب و لہجے کے نمائندہ ہیں۔خصوصاً اینگلو انڈین اسٹائل کی زبان اور لب ولہجہ کئی افسانوں میں موجود ہے۔مثلاً نیا قانون میں استاد منگو جب گورے کو دیکھتا ہے تو لہجے میں بلا کا طنز بھر کر کہتا ہے:

''صاحب بہادر کہاں جانا مانگتا ہے۔'' گورے نے سگریٹ کا دھواں نگلتے ہوئے کہا۔
''جانا مانگتا یا پھر گڑ بڑ کرے گا۔''(۸۶)

''مسز ڈی کوسٹا''میں یہ لہجہ ملاحظہ کیجیے:

''تمہارے ڈائرا ان لا کا بچہ لیٹ ہو گیا ہے، پچھلے ویک (ہفتے) میں پیدا ہونا ہی مانگتا تھا۔''میں نے دروازہ کھول کر اسے بالکنی ہی میں مونڈھے پر بیٹھا دیا۔مونڈھے پر بیٹھتے ہی اس نے بمبئی کی اُردو اور گرائمر سے بے نیاز انگریزی میں کہنا شروع کیا۔
''تم نے کچھ سنا۔۔۔مہاتما گاندھی نے کیا کہا۔سالی کانگریس ایک نیالا پاس کرنا مانگتی ہے میرا فریڈرک خبر لایا ہے کہ بمبئی میں پروہبشن ہو جائے گی۔۔۔تم سمجھتا ہے پروہبشن کیا ہوتی ہے؟''میں نے لاعلمی کا اظہار کیا کیونکہ جتنی انگریزی مجھے آتی تھی۔ اُس میں پروہبشن کا لفظ نہیں تھا۔اس پر مسز ڈی کوسٹا نے کہا۔پروہبشن شراب بند کر دینے کو کہتے ہیں،ہم پوچھتا ہے اس کانگریس کا ہم نے کیا بگاڑا ہے کہ شراب بند کر کے ہم کو تنگ کرنا مانگتی ہے۔یہ کیسی گورنمنٹ ہے۔ہم کو اس کی ایسی بات ایک دم اچھی نہیں لگتی۔ہمارا تہوار کیسے چلے گا۔ہم کیا کریں گے۔وسکی ہمارے تہواروں میں ہونا ہی مانگتا ہے۔تم سمجھتی ہو کرسمس کیسے ہو گا؟ کرسچین لوگ تو اس لا کو نہیں مانے گا، کیسے مان سکتا ہے۔میرے گھر میں چوبیس کلاک (گھنٹے) برانڈی کی ضرورت رہتی ہے۔یہ لا پاس ہو گیا تو کیسے کام چلے گا۔یہ سب کچھ گاندھی کر رہا ہے۔۔۔گاندھی جو محمڈن لوگ کا ایک دم بیری ہے۔سالا آپ تو پیتا نہیں اور دوسروں کو پینے سے روکتا ہے اور تمہیں مالوم ہے۔یہ ہم لوگوں کا میرا مطلب ہے گورنمنٹ کا بہت بڑا اینی می (دشمن) ہے۔''(۸۷)

''ممی''منٹو کے عمومی مزاج کے برعکس اک طویل افسانہ ہے، جو صفحہ ۱۷۹ سے لے کر ۲۲۰ تک منٹونامہ میں پھیلا ہے یعنی تقریباً ۴۱ صفحات اسی انگریزی تہذیب، زبان اور اینگلو انڈین لب و لہجے کی غمازی کرتے ہیں۔بے شمار انگریزی الفاظ، نام، مکالمے، ثقافت اک رواں دواں اسلوب میں جاری ہے۔پوری کہانی

انگریزی اسٹائل ولب و لہجے میں گندھی ہے۔ موذیل بھی اک کرسچین لڑکی ہے۔ اس کی زبان و بیان بھی اسی لہجے کا نمائندہ ہے۔

''موذیل نے اطمینان کا سانس لیا۔۔۔لیکن ایسا کرنے سے بہت سا خون اُس کے منہ سے بہہ نکلا۔

''اوہ ڈیم اِٹ'' یہ کہہ کر اس نے اپنی مہین مہین بالوں سے اَٹی ہوئی کلائی سے اپنا منہ پونچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی۔ آل رائٹ ڈارلنگ بائی بائی۔'' (۸۸)

انگریزی تہذیب کے پروردہ ان کرسچین کرداروں کے علاوہ منٹو کی عمومی زبان پر بھی انگریزی کے اثرات موجود ہیں۔ بے شمار الفاظ جو اُس وقت تک اُردو میں مروج ہو چکے تھے۔ منٹو نے انھیں جوں کا توں استعمال کیا ہے۔ بعض اوقات خاص فضا بندی کے لیے بھی انگریزی الفاظ برتے ہیں مثلاً

''اغوا تو ایک بڑا رومنٹک فعل ہے۔''

منٹو کہانی کی فضا، ماحول، کردار اور موضوع کے عین مطابق پیرایۂ اظہار اختیار کرتے ہیں۔ اُن کا ہر کردار اپنے ماحول، اپنے طبقے اور اپنے مزاج کے مطابق بولتا اور عمل کرتا ہے۔ کہیں بھی مصنف کے ہاتھ میں اس کی طنابیں کھنچی نظر نہیں آتیں۔ اُن کے جو کردار بازاری ہیں تو اُن کا بازاری لب ولہجہ واضح ہے اور وہی ماحول اور فضا بھی:

''ڈھونڈو کئی بار مجھ سے کہہ چکا ہے'' سالی کا مستک پھرے لا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا منٹو صاحب کیسی چھوکری ہے۔ گھڑی میں ماشہ گھڑی میں تولا۔۔۔ کبھی آگ۔۔۔ کبھی پانی ہنس رہی ہے لیکن ایک دم رونا شروع کر دے گی۔۔۔ سالی کی کسی سے نہیں بنتی۔۔۔ بڑی جھگڑالو ہے۔۔۔ ہر پسنجر سے لڑتی ہے۔ سالی سے کئی بار کہہ چکا کہ دیکھ اپنا مستک ٹھیک کر ورنہ جا، جہاں سے آئی ہے۔۔۔ انگ پر تیرے کوئی کپڑا نہیں۔ کھانے کو تیرے پاس ڈیڑھ سیا نہیں۔۔۔ مارا ماری اور دھاندلی سے تو میری جان کام نہیں چلے گا، پر وہ ایک تخم ہے، کسی کی سنتی ہی نہیں۔'' (۸۹)

سو کینڈل پاور کا بلب، خوشیا، شاردا، بابو گوپی ناتھ، سہائے اور کالی شلوار وغیرہ۔ اس اندازِ بیان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ کالی شلوار میں جب شنکر سلطانہ کے سامنے اپنی عجیب وغریب شرط پیش کرتا ہے، تو اُسے حیرت کے مارے ہنسی آ جاتی ہے اور وہ پوچھتی ہے۔

''آپ کام کیا کرتے ہیں۔

شنکر نے جواب دیا۔ یہی جو تم لوگ کرتے ہو۔

''کیا''

میں۔۔۔میں۔۔۔میں کچھ بھی نہیں کرتی۔

میں بھی کچھ نہیں کرتا۔

سلطانہ نے بھنا کر کہا'' یہ تو کوئی بات نہ ہوئی۔۔۔آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے۔''

شنکر نے بڑے اطمینان سے جواب دیا'' تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی۔

جھک مارتی ہوں۔

میں بھی جھک مارتا ہوں۔

تو آؤ دونوں جھک ماریں۔

حاضر ہوں، مگر جھک مارنے کے دام میں کبھی نہیں دیا کرتا۔''(۹۰)

یہاں اپنے پیشے کو جھک مارنا کہہ کر اک ایمائی کیفیت پیدا کر دی گئی ہے۔

منٹو اپنے کرداروں کے لیے بے باک لفظیات سے مزین زبان لکھتے ہیں۔وہ پیچیدہ صورت حال کو انتہائی سہل انداز سے بیان کر جاتے ہیں۔کیونکہ منٹو جانتے ہیں کہ اُنھیں افسانے کا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے کونسا انداز اختیار کرنا چاہیے۔اس مقصد کے حصول کے لیے وہ کبھی تشبیہات سے کام لیتے ہیں۔کبھی فلسفیانہ اور حکیمانہ جملوں سے کبھی تکرار کبھی تضاد، کبھی رمز و کنایہ اور کبھی بالکل سیدھے سادھے جملے، جن سے انتہائی گہری حقیقتیں واضح ہوتی ہیں۔مثلاً ٹھنڈا گوشت میں دیکھئے، جب ایشر سنگھ اِک جذباتی ٹکراؤ کے نتیجے میں شکست خوردہ ہو جاتا ہے اور اپنے ساتھ پیش آنے والے اس عجیب و غریب واقعے کو بیان کرتا ہے تو اس کی نفسیاتی اور جذباتی جہتیں کتنی سادگی سے مصنف کھولتا ہے۔یہ چھوٹے چھوٹے سادہ سے جملے دیکھئے جن میں غضب کی گہرائی ہے۔

''میری جان! تم نے بہت جلدی کی۔۔۔لیکن جو ہوا ٹھیک ہے۔''

لہو ایشر سنگھ کی زبان تک پہنچ گیا، جب اس نے اس کا ذائقہ چکھا تو اس کے بدن میں جھرجھری سی دوڑ گئی۔

''اور میں۔۔۔اور میں۔۔۔بھینی یا چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں۔۔۔اس کرپان سے۔۔۔

''گالی نہ دے اس بھڑوی کو۔''

''انسان ماں یا بھی ایک عجیب چیز ہے۔''(۹۱)

ایشر سنگھ کی ذہنی کیفیت، اُس کے حادثے کی شدت، چھ آدمیوں کو قتل کرنے والا وحشی کس طرح اپنے ہی وجود کے کٹہرے میں مجرم بن کر کھڑا ہے اور ٹوٹ چکا ہے۔وہ ایک اُجڈ ان پڑھ ہے۔ان کیفیات کو پہلی

بار محسوس کر رہا ہے۔ ان کا اظہار منٹو نے اس کی زبان اور اُس کی ذہنی سطح کے مطابق کروایا ہے۔ اسی طرح ٹوبہ ٹیک سنگھ میں مختلف پاگلوں کے تقسیم پر تبصرے بھی اس سنگین مسئلہ کے نفسیاتی اور تاریخی پہلوؤں پر بڑا سہل اظہار ہے۔ وہ ان بے شعور افراد کے منہ سے گہرے مفاہیم کے حامل جملے کہلواتے ہیں، جن میں بظاہر دیوانگی کی کیفیت نظر آتی ہے لیکن بباطن گہری فرزانگی موجود ہے۔ منٹو انتہائی شدید جذبے، سنگین واقعے یا پیچیدہ صورت حال کے لیے بڑا ہی آسان اور سہل طریقہ اظہار اختیار کرتے ہیں۔ بظاہر جملہ انتہائی سادہ اور معمولی معلوم ہوتا ہے لیکن اُس کی معنویت کے پرت بے شمار ہوتے ہیں۔ منٹو کا انداز بیاں عمومی نہیں ہوتا۔ اسی لیے اُن کی سادگی بیاں میں بھی اک پُرکاری موجود ہوتی ہے اور وہ گہری معنویت کا ترجمان ہوتا ہے۔ مثلاً

''محبت کا اسقاط بھی ہو سکتا ہے۔''

''آپ کو ایسے آدمی نظر آئیں گے جو محبت کرنے کے معاملہ میں بانجھ ہیں۔''(۹۲)

منٹو کی جدت خیال ملاحظہ ہو کہ محبت سے عاری انسان بانجھ ہے اور محبت کا دِل سے اُٹھ جانا اُس کا اسقاط ہے۔ اب ان عام فہم اور معمولی الفاظ کو کتنے گہرے اور مختلف معانی پہنا دیئے ہیں کہ جیسے جیسے قاری غور کرتا ہے۔ منٹو کی سوچ سے متفق ہوتا چلا جاتا ہے اور ان لفظوں کے نئے معانی پر اُسے یقین آنے لگتا ہے۔ منٹو نے اک گہرے فلسفے کو ان عام فہم الفاظ سے کیسے بھرپور طریقے سے واضح بھی کیا ہے اور ذہن نشین بھی کہ ہم حیران ہو کر ان معمولی لفظوں کی غیر معمولی معنویت کو پرکھنے لگتے ہیں۔ منٹو سادہ سے لفظوں میں معنوی لحاظ سے انقلاب پیدا کر دیتے ہیں۔ لفظ میں پوشیدہ معانی کے اس جہان دگر تک منٹو کا ذہن ہی رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ منٹو انتہائی چابک دستی سے ان میں معنوی تبدیلیاں پیدا کرتے ہیں اور اپنے خیال کی کامیاب تفسیر بنا دیتے ہیں کہ وہ لفظ نئے سیاق وسباق میں اپنے بھرپور معانی دینے لگتا ہے۔ منٹو اپنے فلسفے اور منطق کو بیان کرنے کے لیے بھی کبھی پیچیدہ طرز اظہار یا ادق الفاظ کا انتخاب نہیں کرتے۔ مثلاً

''اُسے صرف اپنے آپ سے غرض تھی اور بس، دوسروں کی جنت پر وہ ہمیشہ اپنی دوزخ کو ترجیح دیتا رہا تھا۔''(نیا سال)

''محبت ایک عام چیز ہے۔ حضرت آدم سے لے کر ماسٹر نثار تک سب محبت کرتے آئے ہیں۔''(قبض)

''زندگی کیا ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایک ادنیٰ جراب ہے جس کے دھاگے کا ایک سرا ہمارے ہاتھ میں دے دیا گیا ہے، ہم اس جراب کو اُدھیڑتے رہتے ہیں، جب اُدھیڑتے اُدھیڑتے دھاگے کا دوسرا سرا ہمارے ہاتھ میں آ جائے تو یہ طلسم جسے زندگی کہا جاتا ہے۔ ٹوٹ جائے گا۔''

(مصری کی ڈلی)

زندگی کے فلسفے کو ایک ادنیٰ جراب کی مثال سے سمجھاتا، گویا منٹو کے نزدیک اہم چیز بھی غیر اہم ہے۔ غیر اہم چیز بھی غیر اہم نہیں ہے، جس طرح قرآن پاک میں بڑے بڑے فلسفوں اور مسئلوں کو مچھر، مکڑی، گھوڑوں کے سموں وغیرہ سے مثالیں دے کر سمجھانے میں خدا نہیں شرماتا۔ اس طرح سچے تخلیق کار کے لیے بھی کوئی لفظ اور مثال غیر اہم نہیں ہوتی، جنھیں انتہائی اہم مسائل کی صراحت کے لیے وہ استعمال کر سکتا ہے اور شرماتا نہیں ہے۔ سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''منٹو نے اپنے افسانوں میں سیدھے سادے روزمرہ کی بول چال کے جملوں سے ایسی مثالوں اور تشبیہوں سے جو دوسروں کی نظر میں بالکل حقیر اور بے حیثیت ہیں اور ایسے چلتے ہوئے فقروں سے جس میں سنجیدگی و متانت کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ گہری سے گہری، سنجیدہ سے سنجیدہ اور مؤثر سے مؤثر بات کہنے کا کام لیا ہے اور ہر جگہ اس سادگی اور عمومیت کو تصور آفریں، فکر انگیز اور خیال افروز بنایا ہے: پھر بھی بہت کم مقامات ایسے ہیں جنھیں پڑھ کر قاری کے دل میں یہ بات آتی ہو کہ دوسروں کے فکر اور تخیل کی شمع جلانے والے منٹو نے یہ باتیں کہنے کے لیے اپنے ذہن پر زور دیا ہے۔ منٹو نے جو کچھ کہا ہے۔ اس میں آورد نام کو نہیں ایک ایسی آمد ہے جو شخصیت کے زور اور اس کے بے لوث خلوص کی مظہر ہے۔ منٹو کے پورے اسلوب پر یہی بے تکلفی اور بے ساختگی چھائی ہوئی ہے۔'' (۹۳)

منٹو کی یہی بے ساختگی اور بے تکلفی ہے کہ قاری پوری طرح اُن کی بات کو سمجھنے اور متفق ہونے لگتا ہے۔ قاری اور کہانی میں کہیں دُوری یا بعد پیدا نہیں ہوتا۔ ایک مقام ایسا آتا ہے کہ قاری خود کو کہانی میں شامل سمجھنے لگتا ہے اور افسانے کی پوری اقلیم یعنی احساسات و جذبات، کردار و نفسیات اور حالات و واقعات کی ترتیب، تشکیل میں قاری اُن کا ہم نوا بن جاتا ہے۔ کیونکہ منٹو جس زبان میں بول رہے ہوتے ہیں۔ اُسے سمجھنا قاری کے لیے مشکل نہیں ہوتا۔ وہ اپنی بساط سے کہیں اُوپر کی چیز سمجھ کر اُس سے ڈر کر بھاگتا نہیں ہے۔ کیونکہ انتہائی مشکل اور پیچیدہ بات بھی منٹو اُس کے لیے باسہولت انداز میں بیان کرتے ہیں۔ یہ بیان کی سادگی و بے ساختگی ہی ہے کہ منٹو کو کبھی قارئین کی کمی کا سامنا نہ ہوا۔ وہ آج بھی زیادہ پڑھا جانے والا افسانہ نگار ہے۔ وہ کسی بلند سطح سے مخاطب ہو کر خود کو بلند تر ثابت نہیں کرتے بلکہ خوشیا، سوگندھی اور موذیل وغیرہ کی سطح پر اُتر کر بات کرتے ہیں۔ اسی لیے نہ اُن کے بیان اور کرداروں میں 'بعد' ہوتا ہے اور نہ ہی کہانی اور قاری میں۔ وہ ہر واقعے، ہر احساس اور جذبے کو پہلے زندہ اور متحرک کرتے ہیں اور پھر قاری کو سونپ دیتے ہیں۔ چونکہ اُن کا فن کسی مسلک یا پروپیگنڈے کے لیے نہیں ہے، بلکہ عام انسان کے لیے ہے۔ اس لیے ہی تو وہ آدمی اور آدمیت کی سطح پر آ کر بات کرتے ہیں۔ یوں اُن کی بات گنجلک نہیں ہوتی۔ اپنی بات کی تاثیر کے لیے وہ عام

فہم اور سامنے کی تشبیہات و استعارات، تراکیب کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں، جس سے اُن کی بات مزید واضح اور پُر اثر ہو جاتی ہے۔

منٹو اپنی زبان نہیں بولتے۔ اپنے آدرشوں اپنے جذبات و احساسات کا اظہار نہیں کرتے بلکہ اُن کے کردار اپنی اپنی بات اپنی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ امثال و تشبیہات دیکھئے:

''ان کے لال جھریوں بھرے چہرے دیکھ کر مجھے وہ لاش یاد آ جاتی ہے جس کے جسم پر سے اُوپر کی جھلی گل گل کر جھڑ رہی ہو۔''(۹۴)

''وہ بڑی خوفناک عورت تھی۔ اس کا منہ کچھ اس انداز سے کھلتا تھا، جیسے لیموں نچوڑنے والی مشین کا کھلتا ہے۔''(۹۵)

''شوشو۔۔۔ شوشو۔۔۔ ارے یہ کیا؟ دو تین بار اس کا نام میری زبان پر آیا تو میں نے محسوس کیا کہ پیپر منٹ کی گولیاں چوس رہا ہوں، شوشو۔''

میری پلکیں آپس میں ملنے لگیں۔۔۔ ایسا محسوس ہونے لگا کہ میں دُھنکی ہوئی روئی کے بہت بڑے انبار میں دھنسا جا رہا ہوں، شوشو۔''(۹۶)

''جب شکیلہ نے سینے کی ہوا خارج کی تو مومن کو ایسا محسوس ہوا کہ اس کے اندر ربڑ کے کئی غبارے پھٹ گئے ہیں۔''(۹۷)

منٹو کی ہر کہانی ایسی پُر معنی تشبیہات سے مملو ہے۔ منٹو ان تشبیہات سے کئی کام لیتے ہیں، کبھی تو وہ سیدھے سادے انداز میں کسی شخص کی کوئی کیفیت یا جذباتی حالت یا کسی شئے کی ظاہری ہیئت بیان کرنے کے لیے تشبیہات لاتے ہیں۔ کبھی خیال، کردار یا منظر کی پیچیدگی کے حل کی خاطر موزوں تشبیہات استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً

''اندر ہی اندر اُس نے اپنے ہر ذرّے کو بم بنا لیا تھا کہ وقت پر کام آئے۔''

کبھی کسی نفسیاتی گتھل کو کھولنے کے لیے تشبیہ لاتے ہیں مثلاً

''نتھو کے دل پر ایک گھونسا سا لگا۔ اسے ایسا محسوس ہوا کہ دوپہر کی دُھوپ میں اُڑنے والی ساری چیلیں اس کے دماغ میں گھس کر چیخنے لگی ہیں۔''(۹۸)

''کبھی مبہم صورتِ حال کو واضح کرنے کے لیے تشبیہ کام آتی ہے مثلاً''

''کبھی کبھی اسے ایسا محسوس ہوتا کہ ہوا میں بہت اُونچی جگہ لٹکی ہوئی ہو۔۔۔ اُوپر ہوا، نیچے ہوا، دائیں ہوا، بائیں ہوا، بس ہوا ہی ہوا ہے اور پھر اُس ہوا میں دم گھٹنا بھی ایک خاص مزا دیتا ہے۔''(۹۹)

کہیں تشبیہ خیال کی توجیہہ بن جاتی ہے:

''میں نے اُنگلیوں سے اُس کے بالوں میں کنگھی کرنا شروع کردی۔۔۔میں یہ محسوس کرنے لگا کہ اس کے بال میرے اُلجھے ہوئے خیال ہیں جن کو میں اپنے ذہن کی اُنگلیوں سے ٹٹول رہا ہوں۔''

منٹو کی تشبیہات خیال میں، منظر میں، کردار میں ایسا رنگ بھر دیتی ہیں کہ سارا پس منظر بھی اُجلا ہو جاتا ہے۔

''اُس کی آنکھیں مست تھیں اور ہونٹ تلوار کے تازہ زخم کے مانند کھلے ہوئے تھے۔''(۱۰۰)

''خوشیا نہ ہوا سالا وہ بلا ہو گیا، جو اُس کے بستر پر ہر وقت اُونگھتا رہتا ہے۔''(۱۰۱)

منٹو تشبیہات سے پس منظر اور پیش منظر ہی نہیں بلکہ فکر کو بھی اُجال دیتے ہیں۔ منٹو کے ہاں تشبیہ ایک ایسا سانچا ہے جس میں سب منظر اور پیش منظر سڈول ہو کر نکھر جاتے ہیں:

''اپنے آپ کو چھپانے کی بھونڈی کوشش میں وہ ایک ایسا بے جان لطیفہ بن کر رہ گیا تھا جو بڑے ہی خام انداز میں سنایا گیا ہو۔''

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''منٹو کی تشبیہوں کا یہ امتیاز ہے کہ ان میں سے کوئی زندگی کی تڑپ اور تیزی سے خالی نہیں۔ ہر تشبیہ کے پیچھے ایک مکمل اور واضح تصویر چھپی ہوئی ہے، جسے منٹو کی فنی چابک دستی اس طرح برمحل استعمال کرتی ہے کہ پڑھنے والا اس تصویر کا پورا تاثر قبول کرتا ہے اور وہی ذہنی اور جذباتی نتائج اخذ کرتا ہے جو افسانہ نگار کے ذہن میں ہیں۔''(۱۰۲)

منٹو کی تشبیہات اپنے فکری نظام سے جڑی رہتی ہیں۔ وہ افسانے کے تفہیم میں اپنا تحرک شامل کرتی ہیں مثلاً

''اُس کی شرارت اپنے دُم کٹی گلہری بن کر رہ گئی تھی۔''(سجدہ)

''نئے سال کی آمد پر وہ خوش تھا۔۔۔جس طرح اکھاڑے میں کوئی نامور پہلوان اپنے نئے مدِ مقابل کی طرف خم ٹھونک کر بڑھتا ہے۔''(نیا سال)

منٹو کی ہر تشبیہ اپنا اِک پس منظر یا تناظر رکھتی ہے اور کہانی کے بہاؤ کا حصہ ہوتی ہے۔ اس لیے اُن کی کہانی کے تاثر میں تشبیہوں کا بڑا حصہ ہے۔ یہ تشبیہات تصویریں بنتی چلی جاتی ہیں۔ اسی لیے منٹو کے اسلوب کی ایک اہم صفت اُن کی مرقع نگاری ہے۔ پوری فضا کو چھوٹی چھوٹی جزئیات سے وہ بھرپور تصویروں میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ بازارِ حسن کا ایک منظر ملاحظہ کیجیے:

''یہ رنگ برنگی عورتیں مکانوں میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں۔۔۔آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں۔''(پہچان)

''مروڑیاں اُس کے ہاتھوں سے کچے فرش پر گر رہی تھیں اور مجھے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اناج رو رہا ہے اور یہ مروڑیاں اس کے آنسو ہیں۔'' (پہچان)

''وہ اس انداز سے اپنا ہاتھ ہلا رہی تھی جیسے مکار دکاندار کی طرح ڈنڈی مارے گی اور کبھی پورا تول نہیں تو لے گی۔'' (پہچان)

یہ ساری مثالیں ایک افسانے ''پہچان'' سے لی گئی ہیں۔منٹو کے بعض افسانے تو پورے کے پورے حسی اور حرکی تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔مثال کے طور پر سڑک کے کنارے پھندنے وغیرہ

''میری رُوح پسینے میں غرق ہے۔۔۔ اس کا ہر مسام کھلا ہوا ہے۔چاروں طرف آگ دہک رہی ہے۔میرے اندر کٹھالی میں سونا پگھل رہا ہے۔دھونکنیاں چل رہی ہیں۔شعلے بھڑک رہے ہیں۔سونا آتش فشاں پہاڑ کے لاوے کی طرح اُبل رہا ہے۔ میری رگوں میں نیلی آنکھیں دوڑ دوڑ کر ہانپ رہی ہیں۔۔۔ گھنٹیاں بج رہی ہیں۔ کوئی آ رہا ہے۔کوئی آ رہا ہے۔۔۔ بند کردو۔۔۔ بند کردو کواڑ۔'' (۱۰۳)

یہ پوری کہانی اک منظر نامے میں ڈھل گئی ہے بلکہ اس کی تکنیک ہی تمثیل معلوم ہوتی ہے۔سارے واقعات تصویروں کی شکل میں بیان ہوئے ہیں۔ہم اس تصویری کہانی سے از خود واقعات اخذ کرتے ہیں۔ پوری کہانی پر چھائی ہوئی تصویر جیسے ابہام کا پردہ پڑا ہوا ہو۔دیکھئے تصویر بدل رہی ہے۔

''کٹھالی اُلٹ گئی ہے۔پگھلا ہوا سونا بہہ رہا ہے۔گھنٹیاں بج رہی ہیں۔۔۔ وہ آ رہا ہے۔میری آنکھیں مندرہی ہیں۔نیلا، آسمان گدلا ہو کر نیچے آ رہا ہے۔
یہ کس کے رونے کی آواز ہے۔اسے چپ کراؤ۔۔۔ اسے چپ کراؤ۔۔۔ میں گود بن رہی ہوں۔۔۔ میں کیوں گود بن رہی ہوں۔
میری بانہیں کھل رہی ہیں۔چولہوں پر دُودھ اُبل رہا ہے۔۔۔ میرے سینے کی گولائیاں پیالیاں بن رہی ہیں۔۔۔ لاؤ اس گوشت کے لوتھڑے کو میرے دل کے دھڑکتے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں لٹادو۔'' (۱۰۴)

کہانی کی بنت تشبیہات، استعارات اور مرقع نگاری سے کی گئی ہے۔مصنف نے کچھ تصویریں کھینچ دی ہیں۔کہانی کی کڑیاں ہمیں انھی میں سے جوڑنی ہیں۔منٹو ان تصویروں کو جاندار بنانے کے لیے چھوٹی چھوٹی جزئیات کو باہم جوڑتے چلے جاتے ہیں۔ جزئیات کا انتخاب منٹو اپنے منظر، ماحول، کردار یا واقعہ کی ضروریات کے مطابق کرتے ہیں۔

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''منٹو نے ہمیشہ کسی واقعہ یا تاثرات ونقوش کی وضاحت کے لیے ایسی جزئیات کو

زیادہ اہمیت دی ہے، جنھیں دوسرے عموماً غیر اہم سمجھ کر نظر انداز کر دیتے۔ منٹو جس طرح بیان و اظہار کے معاملہ میں اور اپنے تصورات کے لیے تشبیہوں کا استعمال کرتے وقت غیر اہم کو اہم اور غیر ضروری کو ضروری اور معمول کو غیر معمول پر ترجیح دے کر تاثر کی شدت اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح جزئیات کے انتخاب کے سلسلہ میں بھی اُنھوں نے بظاہر غیر اہم اور معمولی پہلو کو اہم اور غیر معمولی پہلوؤں پہ ترجیح دی ہے اور اپنی تصویر کو خواہ واقعہ کی ہو یا کردار کی انھیں معمولی رنگوں سے شوخ اور تیکھا بنایا ہے۔'' (۱۰۵)

منٹو چھوٹی چھوٹی جزئیات سے بڑے بڑے کردار تشکیل دیتے ہیں۔ مثلاً نیا قانون میں منگو کا کردار، ٹھنڈا گوشت میں کلونت کور کا کردار۔ ہتک میں سوگندھی کا کردار، منٹو چھوٹی چھوٹی تفصیلات سے بڑے بڑے واقعے بیان کرتے ہیں:

''وہ ساگوان کے لمبے اور چوڑے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹی تھی۔ اس کی بانہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں۔ پتنگ کی کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں، جو اوس میں بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے۔ دائیں بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت اُبھرا ہوا تھا، جو بار بار مونڈنے کے باعث نیلی رنگت اختیار کر گیا تھا جیسے نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں رکھ دیا گیا ہے۔'' (۱۰۶)

پھاہا میں گوپال کے پتا جی کے کردار کی جزئیات دیکھیے:

''اس کو اپنے پتا جی کی وہ ڈانٹ اچھی طرح یاد تھی۔۔۔ اس کے پتا جی لالہ پرشوتم داس تھانے دار لنگوٹ باندھے نل کی دھار کے نیچے اپنی گنجی چندیا رکھے اور بڑی توند بڑھائے، مونچھوں میں سے آم کا رس چوس رہے تھے۔''

منظر کشی میں جزئیات کا انتخاب دیکھیے:

''کونے میں ایک بہت بڑا پلنگ تھا جس کے پائے رنگین تھے۔ اس پر میلی سی چادر بچھی ہوئی تھی۔ تکیہ بھی پڑا تھا، جس پر سرخ رنگ کے پھول کڑھے ہوئے تھے۔ پلنگ کے ساتھ والی دیوار کی کارنس پر تیل کی ایک میلی بوتل اور لکڑی کی کنگھی پڑی تھی۔ اس کے دانتوں میں سر کا میل اور کئی بال پھنسے تھے۔ پلنگ کے نیچے ایک ٹوٹا ہوا ٹرنک تھا، جس پر ایک کالی گرگابی رکھی تھی۔'' (۱۰۷)

''چڑھائی کی طرف کوئی پہاڑی درختوں اور بوٹوں سے لدی پھندی ہوتی تھی اور اترائی کی طرف گنجی، کشمیری، پنڈتو کے سر کی طرح۔۔۔ کسی کی چڑھائی کا حصہ گنجا ہوتا تھا

اور اترائی کی طرف درخت ہی درخت ہوتے تھے۔ چیڑ کے لمبے تناور درخت، جن
کے بٹے ہوئے دھاگے جیسے پتوں پر فوجی بوٹ پھسل پھسل جاتے تھے۔''(۱۰۸)
جذباتی کیفیت کی جزئیات نگاری بو میں دیکھی جا سکتی ہے۔

منٹو چھوٹی چھوٹی تفصیلات سے بڑے بڑے واقعے بیان کرتے ہیں۔ مثلاً کھول دو، باسط، موذیل وغیرہ
منٹو کی تصویریں بڑی شوخ، واضح اور بھرپور ہوتی ہیں۔ ان کی باریک و مبین تفصیلات اور جزئیات باہم
جڑتی چلی جاتی ہیں۔ کہیں تناقض کی فضا پیدا نہیں ہوتی۔ کوئی تفصیل بے جوڑ یا اہمل نہیں ہوتی۔ اسی لیے یہ
تصویریں دھڑکتی اور سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ دھواں میں مسعود کی جذباتی کیفیت کی تصویریں بو میں
اندھیر کی جنسی میلانات کی تصویریں، سڑک کے کنارے باطنی کرب کی تصویریں، بڑی جاندار ہیں۔ وہ
تصویریں بناتے ہوئے چھوٹی چھوٹی تفصیلیں کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ اسی لیے تو اُن کی تصویریں ازخود
بولنے لگتی ہیں۔ سراج منیر لکھتے ہیں:

''مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کے ہاں ایک بڑا مصور اور ایک زبردست کارٹونسٹ
جمع ہو گئے ہیں، جو اس کے افسانے کے تاثر کی شدت کو مقید کر دیتا ہے۔ یعنی گوریلا
جنگ کی تکنیک۔ منٹو نے اپنے مضامین میں کہیں ایک روسی مصور کا تذکرہ کیا ہے جس
نے اپنے شاگرد کی تصویر پر چند چھوٹے چھوٹے نشانات ڈال کر اسے کچھ سے کچھ بنا
دیا تھا اور شاگرد سے اس نے کہا تھا:

''فن وہیں سے شروع ہوتا ہے، جہاں سے یہ چھوٹے چھوٹے نشانات۔''

چنانچہ بعینہٖ یہی تکنیک منٹو استعمال کرتا ہے۔ لفظوں میں بھی اور واقعات میں بھی اس کی
تحریر کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ چھوٹے چھوٹے جملے افسانے کے پورے تاثر
میں اضافہ کرتے ہوئے خود اپنی جگہ ایک مکمل کہانی ہوتے ہیں۔ اسی طرح واقعات
بھی۔''(۱۰۹)

منٹو مناظر میں، کرداروں میں، واقعات میں انھی چھوٹی چھوٹی وضاحتوں سے جامعیت کی سمت آتے
ہیں۔ یہ بے ساختہ بیان اور برمحل جزئیات پوری صورتِ حال کو واضح اور متعین کر دیتی ہیں اور اس میں کئی
سطحیں اور معنویتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

علامتی حوالے سے پھندنے کی تصویریں بہت بھرپور ہیں۔ ہر تصویر اک ایمائی رنگ لیے ہوئے ہے۔
باغ میں بلی کا بچے دینا، کئی موقعوں پر لال پھندنوں کی تجسیم، نوکرانی کا لال پھندنے والے آزار بند کے
ساتھ گلا گھونٹ دیا جانا۔ علامتی ہونے کے باوجود یہ تصویریں جیتی جاگتی، دلچسپ اور رنگین ہیں۔ علامت کا
گونگا پن یہاں ہرگز نہیں ہے۔ ہر تصویر دوسری سے ایمائی انداز میں منسلک ہوتے ہوئے اِک منظر نامے میں

ڈھل جاتی ہے، جس میں سے اِک تحت الشعور کا تحرک اُبھرتا ہے۔

منٹو کی مجرد تصویروں کے اندر سے حیات کی رُوح اُبھرتی ہے اور اِک فلسفہ اور منطق مجسم ہو جاتی ہے۔ سراج منیر اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

''فرشتہ میں عطا اللہ اس کی بیوی اور بچے ڈاکٹر کہر میں لپٹی ہوئی ایک فضا میں تاثریت پسند مصور'' ڈالی'' کی کسی تصویر کی طرح نمودار ہوتے ہیں۔ یہاں بھی شعور منجمد ہے اور اس ہذیان کے عالم میں سب سے نمایاں شے ایک نچلے درجے کے آدمی پر معاشی دباؤ ہے۔''(۱۱۰)

منٹو کی تصویریں حقیقی اعمال، افعال اور حرکات وسکنات کو مصور کرتی ہیں، جس سے کردار کی گہرائیوں کو ناپنے، ماحول کی وسعتوں کو جانچنے کے لیے یہ تصویریں عدسی آئینوں کا کام دیتی ہیں۔ کیا کچھ نہیں ہے جو ان چند کاٹ دار جملوں اور دوٹوک انداز میں بیان نہیں ہو جاتا۔ منٹو کے مخصوص انداز بیان میں ایک تکنیک تکرار اور تضاد کی بھی ہے۔

تکرار الفاظ کا بھی ہے۔ جذبات واحساسات کا بھی اور خیالات وافکار کا بھی۔۔۔ الفاظ کا تکرار محض فضابندی یا صوتی تاثر اُبھارنے کے لیے نہیں کیا گیا۔ عام طور پر تکرار سے اِک ردھم یا آہنگ پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ منٹو تکرار کو کہانی کے مرکزی تھیم کو اُبھارنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ تکرار کہانی کی فضا معین کر دیتا ہے۔ منٹو اس صفت کو ایسی فنکاری سے برتتے ہیں کہ اس خاص لفظ یا کیفیت کی تکرار کہانی میں وحدتِ تاثر پیدا کر دیتی ہے۔ منٹو کے کئی انتہائی کامیاب افسانوں میں یہ تکنیک برتی گئی ہے۔ خصوصاً نعرہ کی پوری بنت اُن'' دو گالیوں'' کی تکرار پر کی گئی ہے، جس سے کہانی کے مرکزی کردار کیشولال کی پوری جذباتی اور نفسیاتی کیفیت استوار ہوتی ہے۔ سیٹھ کے منہ سے نکلی ہوئی یہ دو گالیاں پوری شدت کے ساتھ پورے افسانے میں، اُس کے دِل ودماغ پر وار کرتی رہتی ہیں اور مختلف انداز سے اُس کے اندر اِک ہیجان اور جذبات کا طلاطم پیدا کرتی ہیں۔ افسانہ ابتداء سے انتہا تک انھی دو گالیوں کی طناب سے بندھا ہے۔ ان گالیوں کی تکرار سے پیدا شدہ کیفیات ہی اس افسانے کو نفسیاتی افسانہ بناتی ہیں۔ یہ دو گالیاں جو عزتِ نفس کو کھدیڑتی ہیں اور تیسرے طبقے کی انا کو اُبھارتی ہیں، جس کی تسکین کے الفاظ'' ہت تیری'' دیوانے کی بڑ کے سوا کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ ان گالیوں کی تکرار بھی محض تکرار نہیں ہے، بلکہ یہ مختلف تمثیلیں بن جاتی ہیں۔ کسی پگھلے ہوئے شیشے کی شکل میں، کبھی قے کی شکل، کبھی پان کی پیک، کبھی زہریلی بھڑوں کی شکل، کبھی جھڑبیری کے کانٹوں میں اُلجھے ہوئے کپڑے کی شکل وغیرہ وغیرہ

گالیوں کی تکرار اِک پورے تلازمہ خیال کی صُورت اختیار کرتی چلی جاتی ہے، جو کیشولال کے جسم وجاں سوچ وفکر سننے، چلنے، دیکھنے غرض ہر حرکات وسکنات کو اپنے جال میں لپیٹ لیتی ہے۔ تکرار بالآخر ایسے

فن کا رُوپ دھار لیتی ہے جو کہانی میں وحدتِ خیال کا باعث بنتی ہے۔

اسی طرح ''خوشیا'' میں ایک جملے کی تکرار ہے۔

''میں نے کہا اپنا خوشیا ہی تو ہے آنے دو۔''

اور یہی جملہ خوشیا دلال کے اندر سوئے ہوئے مرد کو جگاتا ہے، پوری کہانی اسی جملے کے گرد بنی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نہ واقعات کا تنوع ہے۔ نہ مناظر اور کرداروں کی ہماہمی، نہ افکار و خیالات کی گہرائی و ندرت، اگر کچھ ہے تو اسی جملے کے پیدا شدہ اثرات کی دھمک ہے، جو بار بار خوشیا کے دماغ پر برس رہی ہے اور اُس کی قلب ماہیت کر رہی ہے۔ یوں یہ افسانہ بھی اک نفسیاتی وژن کا حامل بن کر منٹو کا شہکار افسانہ کہلاتا ہے، جس کی بنیاد اسی تکرار پر قائم ہے۔

نیا قانون میں، نیا قانون کی تکرار منگو کوچوان کی شخصیت کے سارے پرت وا کر دیتی ہے۔ یکم اپریل کا انتظار جب نیا قانون لاگو ہوگا۔ اس آزادی کے تصور سے جو خوشی اور خوش فہمیوں کا سلسلہ چلتا ہے اور بالآخر یکم اپریل کو اسے عملاً دیکھنے کی خواہش میں سب کچھ اُلٹ جاتا ہے۔ نیا قانون محض دو لفظوں کی تکرار نہیں کہانی کے مرکزی خیال کی مختلف حوالوں سے وضاحت ہے۔ یہی تکرار بالآخر افسانے کے انجام پر منتج ہوتی ہے۔

یہی تکنیک ہتک میں برتی گئی ہے۔ یہاں بھی سوگندھی کی شخصیت کے سارے بند در یہ کلمۂ نفریں ''اونہہ'' کھولتا ہے اور اس عام سی طوائف کو اک لافانی کردار میں بدل کے رکھ دیتا ہے۔ سوگندھی موٹر والے کے منہ سے اپنے رد کیے جانے کا اعلان اِک لفظ ''اونہہ'' کے طور پر سنتی ہے اور پھر یہ ''اونہہ'' اُسے اتھل پتھل کر کے رکھ دیتا ہے جیسے یہ لفظ نہ تھا کوئی تیزاب کا قطرہ تھا، جس نے اُس کی بصارتوں اور سماعتوں کو جھلسا کر رکھ دیا ہو۔

ان تینوں افسانوں میں دیکھئے کہ کردار جب اپنی عزتِ نفس کے کچلے جانے کے بعد اِک ہیجانی و اضطراری کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں اور بار بار اُسی کلمۂ نفرت کی ضرب کھاتے ہیں تو بالآخر اسی لفظ کو اُلٹا کر اپنے اندر کا اُبال باہر کی اور جو سامنے ہوتا ہے، اُنڈیل دیتے ہیں، یوں یہ تکرار اضطراب کا باعث بھی بنتی ہے اور اسی سے تسکین کا پہلو بھی نکلتا ہے۔

''بلاؤز'' میں تصورات کی تکرار ہے۔ اسی طرح ''دھواں'' میں بھی موہوم تصورات بار بار اپنی تکرار کرتے ہیں۔ دونوں کہانیوں کے مرکزی کردار نوعمر ہیں، جو جنسی بیداری کے عمل سے گزر رہے ہیں۔ بہت سارے احساسات و جذبات غیر واضح اور مبہم ہیں جو خارجی اشیا کے حوالے سے اپنی ہیئت پذیری کر رہے ہیں، جیسے بلاؤز میں شکیلہ کی سفید بغل میں کالے کالے بال مومن کو ہر شے میں نظر آنے لگتے ہیں۔ چاہے وہ رومی ٹوپی کا پھندنا ہو کہ چمکیلی ساٹن کی کترنیں ہوں۔

اس سے متعلق سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''اس نفسیاتی افسانے کی فنی ترتیب، اس کی اُٹھان اس کے ارتقاء اس کے منتہا، اور

اس کے انجام اور پھر سب کے باہمی ربط اور توازن میں منٹو نے ایک خاص تصور کی تکرار کو فن کی بنیاد بنایا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار نے ذہنی کشمکش کے جو مراحل طے کیے ہیں۔ ان کے اظہار کے اور طریقے بھی ہو سکتے تھے لیکن منٹو کے اس افسانے کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے تصورات کی جس تکرار کو ایک خاص تاثر پیدا کرنے کا فنی وسیلہ بنایا ہے۔ وہی وسیلہ اس مقصد کے حصول کا بہترین ذریعہ ہوسکتا تھا۔'' (۱۱۱)

دُھواں میں یہی مقصد گوشت سے اُٹھتے گرم گرم دھوئیں سے لیا گیا ہے اور ''مسعود'' کے تصورات ایک دوسرے کے تعاقب میں ملتے ہیں تو ہر تصور اپنا جواز پھر اُسی دھوئیں کے ابہام سے حاصل کرتا ہے۔ کچے گوشت سے اُٹھتے ہوئے دھوئیں جیسا احساس کلثوم کی رانیں دباتے ہوئے بھی مسعود محسوس کرتا ہے۔ فضا میں گھلی خنکی اور بارش میں بھی موجود ہے۔ ماں باپ کے بند کمرے سے بھی یہی احساس اُبھرتا ہے، جہاں امی جان ابا جان کا سر دبا رہی ہیں۔ تصورات کا پورا تسلسل اُسی کچے گوشت کے اُٹھتے ہوئے دھوئیں سے جڑا ہے۔ ''پھندنے'' میں لال پھندنے کا آہنگ پوری کہانی میں جاری و ساری ہے۔ خیال کی رو لال پھندنے کے بصری تناظر سے چلتی ہے، جو کہانی کے ہر موڑ پر ہمارے سامنے آجاتا ہے۔

اُلو کا پٹھا، قبض، ڈرپوک اور بانجھ وغیرہ میں بھی یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ بانجھ میں لفظ بانجھ کی تکرار محبت سے تہی داماں دِل و جسم کے کھوکھلے پن کی تکرار ہے۔ ڈرپوک میں لالٹین کی گھورتی ہوئی آنکھ، جاوید کی نفسیاتی بزدلی کو علامتی طور پر سامنے لے آتی ہے۔ غرض منٹو کے ہاں تکرار کی تکنیک انتہائی کامیابی سے استعمال ہوتی ہے یہ صوتی و سمعی آہنگ سے کہیں آگے بڑھ کر خیالات، جذبات اور احساسات کی تکرار بن کر کئی نفسیاتی گرہیں کشاد کرتی ہے۔

منٹو کے ہاں تکرار کی طرح تضاد کی صفت بھی مختلف زاویوں سے استعمال ہوئی ہے۔ لفظی و معنوی تضاد، خارجی و داخلی تضاد، قول و فعل کا تضاد، کرداروں کا تضاد، جذباتی و نفسیاتی تضادات، غرض منٹو نے تضاد کو انتہائی خوبی سے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ یوں اُن کے افسانوں کی معنویت اور فنی چابک دستی میں اضافہ ہوا ہے۔ منٹو جس عہد اور معاشرے میں زندگی گزار رہے تھے۔ وہ تضادات کا مجموعہ تھا۔ سیاسی، معاشرتی، معاشی تضادات کی وسیع خلیجیں حائل تھیں۔ اخلاقی قدروں میں حیرت انگیز تضاد موجود تھا۔ مشرق و مغرب کا تضاد، سرمایہ داری و اشتراکیت کا تضاد، آزادی و غلامی، آمریت و جمہوریت، مذاہب و اخلاق، غرضیکہ قدم قدم پر منٹو ان تضادات کو وقوع پذیر ہوتے ہوئے دیکھ رہے تھے۔ ان تضادات سے وہ ذاتی طور پر بھی متاثر ہو رہے تھے۔ اُن کے افسانوں میں ان تضادات کی مختلف جہتیں اور انداز موجود ہیں۔

معنوی حوالے سے گورمکھ کی وصیت کا تضاد بڑا نمایاں ہے۔ ایک طرف گورمکھ کا بیٹا اخلاقی لحاظ سے اتنا

راسخ العقیدہ ہے کہ فسادات کی آگ میں بھی ایک مسلمان گھرانے کو باپ کی وصیت پر عمل کرتے ہوئے عید کی سوئیوں کا تحفہ دینے کے لیے آتا، لیکن جب بلوائی اس محسن کے گھر پر دھاوا بولنے کے لیے اُس سے پوچھتے ہیں تو اُس کی اخلاقیات کہیں دم دبا کر بھاگ جاتی ہے اور وہ بڑی سہولت سے کہتا ہے'' جیسی تمہاری مرضی'' منٹو نے چند لکیریں کھینچ کر ایک کارٹون بنا دیا ہے، جس کا تضاد اُسے مضحکہ خیز بنا رہا ہے، جیسے بونے اور دیو کو اکٹھا کر دیا گیا ہو۔ یہ ایک ہی انسان کی فطرت کے دو مختلف رُخوں کا تضاد ہے۔ انسان کے ظاہر و باطن کا تضاد بانجھ اور ڈرپوک میں بھی نمایاں ہے۔ معاشی تضاد نعرہ کی بنیاد ہے، جو طبقاتی اُونچ نیچ کی واضح مثال ہے۔

''اس کے گھر کا اندھا لیمپ کئی بار بجلی کے اس بلب سے ٹکرایا جو مالک مکان کے گنجے سر کے اُوپر مسکرار ہا تھا۔ کئی بار اس کے پیوند لگے کپڑے ان کھونٹیوں پر لٹک کر پھر اُس کے بدن سے چمٹ گئے، جو دیوار میں گڑی، چمک رہی تھیں۔''

اسی افسانے کی ایک اور مثال دیکھیے جو طبقاتی تفاوت کی وضاحت کرتی ہے۔

وہ اپنا دِیا بجھا کر اور اپنے آپ کو اندھیرے میں لپیٹ کر مالک مکان کے اس روشن کمرے میں داخل ہوا، جہاں وہ اپنی دو بلڈنگوں کا کرایہ وصول کرتا تھا اور ہاتھ جوڑ کر ایک طرف کھڑا ہو گیا۔''(۱۱۲)

اس معاشی تضاد کی ایک شکل'' بادۂ ز'' میں اس طرح دِکھائی دیتی ہے:

''نوکروں کے متعلق کون غور کرتا ہے؟ بچپن سے لے کر بڑھاپے تک وہ تمام منزلیں پیدل طے کر جاتے ہیں اور آس پاس کے آدمیوں کو خبر تک نہیں ہوتی۔''(۱۱۳)

کرداری تضاد کی بہترین مثال بابو گوپی ناتھ ہے، جو جانتا ہے کہ وہ لوٹا جا رہا ہے لیکن لٹ رہا ہے۔ وہ جانتا ہے وہ بے وقوف بنایا جا رہا ہے لیکن بن رہا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اُس کا سب کچھ ختم ہو رہا ہے لیکن وہ ختم کیے جا رہا ہے۔ وہ زینت سے محبت کرتا ہے لیکن اپنی باقی ماندہ پونجی کو محفوظ کر کے اس کے ہمراہ کسی نئی تعمیر کا نہیں سوچتا بلکہ اُسے کسی اور آنگن میں محفوظ کر کے خود اپنے گھر کو آگ لگا کر تماشا دیکھنا چاہتا ہے۔ اُس کی شخصیت کے تضادات میں عجب اتحاد پیدا ہو جاتا ہے۔ یہی تضادات کا اتحاد اس افسانے کی خوبی ہے۔

نفسیاتی ردّ و کد اور تضادات کی مثالیں ڈرپوک اور بانجھ میں موجود ہیں۔ شخصی تضاد کی مثال آخری سلیوٹ اور سہائے میں بھی موجود ہے۔ سہائے جو دلال ہوتے ہوئے بھی رنڈیوں کے مفادات کی حفاظت کرتا ہے اور زندگی کے آخری لمحے میں بھی اُن کی امانتیں لوٹانے کے لیے پریشان ہوتا ہے۔ آخری سلیوٹ میں صوبیدار رب نواز، رام سنگھ کی چوکی پر حملہ آور ہوتا ہے لیکن اُسے موت زندگی کی کشمکش میں دیکھ کر شدید دُکھ کا شکار ہو جاتا ہے اور ڈاکٹر کا بندوبست کرنے کی کوشش کرتا ہے:

''ڈاکٹر کا وہاں تک پہنچنا اور پھر وقت پر پہنچنا بالکل محال تھا۔۔۔ رب نواز کو یقین تھا کہ

رام سنگھ چند گھڑیوں کا مہمان ہے، پھر بھی وائرلیس پر پیغام پہنچا کر اُس نے مسکرا کر رام سنگھ سے کہا ''ڈاکٹر آ رہا ہے۔۔۔کوئی فکر نہ کر۔''

رام سنگھ بڑی نحیف آواز میں سوچتے ہوئے بولا ''فکر کس بات کی۔۔۔ یہ بتا میرے کتنے جواں مارے ہیں تم لوگوں نے۔''

ربّ نواز نے جواب دیا ''صرف ایک، رام سنگھ کی آواز اور زیادہ نحیف ہوگئی، تیرے کتنے مارے گئے۔ ربّ نواز نے جھوٹ بولا: چھ۔۔۔'' (۱۱۴)

منٹو کردار کا یا شخصیت کا تضاد کبھی سطحی انداز میں نہیں دِکھاتے۔ اُسے اِک فکری جہت اور نفسیاتی پیچیدگی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ تضاد محض تضاد نہیں رہ جاتا۔ اِک نزاکتِ خیال اور اِک باریک بینی بن جاتا ہے۔ مثلاً ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ کا کردار، کالی شلوار میں شنکر کا کردار، ڈرپوک میں جاوید کا کردار اور مجموعۂ اضداد یعنی موذیل کا کردار۔ جو ہرجائی ہے بے وفا ہے، روایت شکن ہے۔ وعدہ خلاف ہے۔ لیکن اُس کے ظاہر کے اندر یہ کیسا تضاد بھرا ہے کہ وہ اپنے سابق عاشق کی منگیتر کے لیے جان دے دیتی ہے، جس عاشق کو وہ طرح طرح سے ستاتی رُلاتی رہی، جو مذہبی اور سماجی اقدار پر ہمیشہ زہر خند کرتی ہے، لیکن اخلاقیات کے کس اعلیٰ درجے پر فائز ہے کہ ایک جان بچانے کے لیے کرفیو اور فسادات کی آگ میں کود پڑتی ہے۔ منٹو کے کردار یک رُخی یا سطحی نہ ہونے کی پہلی بنیاد ان کے اندر موجود یہی تضاد کی کیفیت ہے کہ معلوم نہیں ہو پاتا کہ ایک سمت چلتے چلتے وہ کدھر کو رُخ بدلیں گے۔ یکساں عمل کرتے کرتے اُن کے اندر کیسا انقلاب اُٹھے گا کہ ایک بالکل مختلف شخصیت سامنے آ جائے گی اسی طرح حالات و واقعات بھی اپنا رُخ یکدم پلٹ دیتے ہیں۔ منٹو کی کہانی جس طرح ناک کی سیدھ میں نہیں چلتی، بلکہ راست رو چلتے چلتے ٹیڑھ پن آ جاتا ہے اور انسان حیران رہ جاتا ہے کیا اس کے اندر یہ بھی موجود تھا، جیسے کھول دو کی لاش بنی سکینہ۔ بے حس و حرکت پڑی ہے قاری انتظار میں بیٹھا ہے کہ دیکھو مرتی ہے کہ جی اُٹھتی ہے۔ اُس میں جنبش ہوتی ہے۔ اس جنبش کے ساتھ جو عمل سامنے آتا ہے وہ افسانے کے مزاج اور فضا میں سے اِک مختلف رنگ سامنے لے آتا ہے اور اسی رنگ میں پورا افسانہ رنگا جاتا ہے۔ مختلف حالات میں انسانی مزاج میں تبدیلی اور تضاد کا پیدا ہو جانا فطری ہے۔ منٹو نے بھی اس کو بڑے فطری انداز میں نبھایا ہے۔ مثلاً خوشیا کی سوچ اور عمل میں پیدا ہونے والا انقلاب اور تضاد، سوگندھی کی فطرت کا تضاد، جب دُھتکاری جانے والی طوائف کے اندر سے عزتِ نفس رکھنے والی عورت جاگ اُٹھتی ہے اور اُس کے جذباتی کشمکش کے تضاد کی کیفیت اپنی انتہا کو پہنچتی ہے۔

''بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اُس کو اپنا دِل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اُٹھایا اور

ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سوگئی۔'' (۱۱۵)

وہ اپنے پرانے عاشق کو تو دھتکار دیتی ہے لیکن اپنے خالی دل کو بہلانے کا کوئی طریقہ بھی سمجھ میں نہیں آتا تو پھر انسان پر وہ کتے کو ترجیح دیتی ہے، جو بھونک بھونک کر مادھو کو نیچے سیڑھیوں پر چھوڑ آیا تھا، یعنی یہاں کتا اک بے لوث ہمدردی کی مثال بن جاتا ہے۔

تضاد کی ایک صورتِ حال یہ سامنے آتی ہے جب ایک ہی طرح کے حالات میں مختلف افراد کا طرزِ عمل ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً ٹھنڈا گوشت میں جنسی ناآسودگی، کلونت کور اور ایشر سنگھ پر مختلف ردِ عمل ظاہر کرتی ہے۔ وہ غصے سے آگ بگولا ہو جاتی ہے اور ایشر سنگھ پشیمانی کے پسینے میں نہا جاتا ہے۔ یوں واقعات کے اثرات کا تضاد ہتک میں بھی نمایاں ہے۔

سیٹھ کی اونہہ سوگندھی پر تیزاب بن کر گرتی ہے تو مادھولال سوگندھی کے ہاتھوں بے عزت ہو کر مزید خوشامدی بن جاتا ہے۔

مختلف واقعات کے اثرات مختلف افراد پر مختلف انداز میں مرتب ہوتے ہیں۔ مثلاً یزید، جس میں بھارت کا دریاؤں کے پانی کو بند کرنے کا سنگدلانہ فیصلہ گاؤں کے مختلف افراد میں دکھ، غصے اور نفرت کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ وہ ہندوستان کو گالیاں دیتے اور اُس کی کمینگی پر کوستے ہیں لیکن کریم داد انھیں ہندوستان کو گالی دینے سے منع کرتا ہے کہ گالی دینا پانی بند کرنے کے عمل کا کیا باجواز جواب ہے۔ وہ دشمن ہے وہ ہر وہ کام کرے گا جس سے اُس کا دشمن مٹ جائے تو اُس سے کسی خیر کی توقع رکھنا از خود ایک حماقت ہے۔ گالی تو اُس وقت دی جاتی ہے جب اپنے پاس کوئی دوسرا جواب نہ رہے۔ یہاں کریم داد کا ردِ عمل دوسروں سے بالکل مختلف اور فلسفیانہ ہے۔

> ''کیا فائدہ ہے یار۔۔۔ وہ پانی بند کر کے تمہاری زمینیں بنجر بنانا چاہتے ہیں اور تم انھیں گالی دے کر یہ سمجھتے ہو کہ حساب بے باک ہوا۔ یہ کہاں کی عقلمندی ہے۔ گالی تو اُس وقت دی جاتی ہے جب اور کوئی جواب پاس نہ ہو۔۔۔ دشمن سے میرے بھائی رحم و کرم کی توقع رکھنا بے وقوفی ہے۔'' (۱۱۶)

دراصل گالی دینا ظالم کے سامنے بے بسی اور بے چارگی کا اظہار ہی تو ہے۔ مجبوری اور بے بسی کی نفسیات اور ظاہر و باطن کے تضاد کی کئی تصویریں ہتک میں موجود ہیں۔ ملاحظہ ہو:

> ''مادھو ڈر گیا۔ وہ گری ہوئی ٹوپی اُٹھانے کے لیے جھکا تو سوگندھی کی گرج سنائی دی۔
> خبردار۔۔۔ پڑی رہنے دو وہیں۔۔۔ تو جا۔۔۔ تیرے پونا پہنچتے ہی میں اس کو منی آرڈر کر دوں گی۔۔۔''

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

"سوگندھی کے اس تلخ طنز بھرے جملے میں کئی تضاد ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ایک تضاد تو وہ ہے جو سوگندھی کے ان جذبات کی شکل میں ظاہر ہوا ہے، جن میں حالات نے ایک نمایاں تغیر اور انقلاب پیدا کیا ہے۔دوسرا تضاد اس طنز میں پوشیدہ ہے، جس میں سوگندھی کا ایک ایک لفظ ڈوبا ہوا ہے۔تیسرا تضاد الفاظ کے اس مفہوم سے ظاہر ہے، جو گزرے ہوئے واقعات اور موجودہ صورتِ حال میں تصادم بن کر رُونما ہوا ہے۔"(۱۱۷)

کالی شلوار، واقعاتی تضاد کی مثال ہے، جب طوائف کے کوٹھے پر آنے والا شنکر سلطانہ کے سامنے یوں بیٹھتا ہے جیسے گاہک وہ نہیں بلکہ سلطانہ ہو۔۔۔"نعرہ" میں ابتداء سے انجام تک تضاد بھرا ہے۔

منٹو کے بعض افسانوں کی پوری تکنیک تضاد کی صفت پر قائم ہے۔مثلاً "ٹیڑھی لکیر" جس کا ہر عمل، ہر واقعہ روزمرہ یا معمولاتِ زندگی سے متصادم ہے۔بعض اوقات اُن کے افسانوں کے آغاز اور انجام مقابل آجاتے ہیں کہ کہانی کا بہاؤ کسی اور سمت جا رہا ہوتا ہے کہ پلٹا کھا کر کہیں اور نکل جاتا ہے، جیسے موذیل اور خوشیا کا آغاز و انجام۔ اک تضاد کی نازک خیالی اُن کے پورے فن میں جاری و ساری ہے، جس میں لفظی تضاد کی بھی مثالیں بھری پڑی ہیں۔

منٹو کو جملہ بنانے میں بڑی مہارت حاصل تھی۔وہ محض جملے کی خوبصورتی یا فصاحت و بلاغت کو ہی پیش نظر نہ رکھتے بلکہ لفظوں کے چناؤ سے کئی کام لیتے تھے۔جملہ جس صورت حال کے لیے لایا گیا ہے اُس کی پوری کیفیت سے مطابقت رکھتا ہے۔لفظوں کی دروبست انتہائی چست ہوتی ہے، وہی لفظ جو اُس فضا، فکر، کردار یا واقعہ کی رُوح کو مقید کر سکے۔منٹو منتخب کرتے ہیں اور پھر چند لفظوں کے مجموعے سے جو بھی جملہ ترتیب دیتے ہیں۔وہ انتہائی گٹھا ہوا اور سڈول ہوتا ہے۔مختصر اور سادہ ہونے کے باوجود ادائے معانی میں پوری طرح کامیاب ہوتا ہے۔جملے کی ترتیب سادہ ہوتی ہے لیکن لفظوں کی ترکیب بڑی منفرد ہے۔

"ایسا لگتا تھا کہ وہ باتوں کے ذریعے سے بھی اس کے سر پر محبت بھرا ہاتھ پھیر رہی ہے۔اس کو چمکار رہی ہے۔

"میں نے ایسا محسوس کیا کہ مظلومیت ہے جو سکڑ کر سمتری کی شکل اختیار کر گئی ہے۔"(۱۱۹)

"یہ آنکھیں بالکل ایسی ہی تھیں جیسے اندھیری رات میں موٹر کار کی ہیڈ لائٹس جن کو آدمی سب سے پہلے دیکھتا ہے۔"(۱۲۰)

"اس کا رنگ گورا تھا۔۔۔ بہت گورا جس میں تھوڑی سی غلط روی بھی گھلی ہوئی تھی، اگر یہ نہ ہوتی تو شکر کی بنی ہوئی پتلی تھی جو دیوالی کے تہوار پر بکا کرتی تھی۔"

یہ ایسے لفظوں کی ترکیب سازی ہے، جو بظاہر میل نہیں کھاتے لیکن منٹو کی چابک دستی اُن میں اک معنوی ربط پیدا کر دیتی ہے۔مثلاً باتوں کے ذریعے سر پر محبت بھرا ہاتھ پھیرنا یا مظلومیت کا سکڑ کر سمتری کی

شکل اختیار کر جانا۔ معنوی تناقص کے باوجود جملے کا اتحاد موجود ہے، جو نہ صرف برقرار رہتا ہے بلکہ منٹو کی دلیل سے بھی اتفاق کرنا پڑتا ہے۔ اگر چہ منٹو متضاد لفظوں میں معنوی تال میل پیدا کر دیتے ہیں، لیکن فصاحت و بلاغت میں کہیں کمی نہیں آتی۔ اُن کے چھوٹے چھوٹے جملے اک فکر یا فلسفے یا دلیل کو بڑی خوبی سے واضح کر دیتے ہیں اور منٹو جو کہنا چاہتے ہیں۔ اُس کا یہ جملے مکمل ابلاغ کرتے ہیں، جس طرح اُن کا پورا افسانہ اختصار کا مظہر ہوتا ہے۔ اسی طرح اُن کے جملے بھی مختصر ہوتے ہیں۔ اسی لیے اُن میں کہیں ابہام کا پہلو نہیں نکلتا۔ چھوٹے چھوٹے چست جملے، جن کی دروبست میں بڑی مہارت برتی جاتی ہے۔ منٹو مغلق و مشکل الفاظ کے قائل نہ تھے۔ وہ سیدھے سادے الفاظ کو جدتِ ادا سے بیان کرتا ہے تو انھی سادہ لفظوں سے حیرت انگیز معنوی تصویریں بن جاتی ہیں۔ وہ لفظوں کو الٹا پلٹا کر گھما پھرا کر جملے میں ایسے فٹ کرتے ہیں کہ جملہ میں اک صوتی آہنگ پیدا ہونے لگتا ہے۔ اس کی مثال میں "سڑک کے کنارے" پیش کیا جا سکتا ہے جس کا ہر جملہ اک صوتی حسن اور ردھم رکھتا ہے۔ پورا افسانہ اک نثری نظم معلوم ہوتا ہے۔ ہر جملہ اک توازن میں ڈھلتا ہے۔ لفظوں کا تخیلی انداز ملاحظہ ہو:

> "میرا رنگ کس کے لیے نکھر رہا ہے۔۔۔ میرے انگ انگ اور روم روم میں پھنسی ہوئی ہچکیاں، لوریوں میں کیوں تبدیل ہو رہی ہیں۔" (۱۲۱)

موسیقیت اور ترنم لفظوں کی خوبصورت ترتیب میں موجود ہے۔ ہر جملہ خود اک کائنات ہے۔ جسم میں پھنسی ہچکیوں کا لوریوں میں تبدیل ہونا کسی شعر کے اختصار میں موجود وسیع معنویت کا سا احساس دیتے ہیں۔ منٹو حقیقت نگار ہے وہ کسی مصلحت یا رو رعایت کے بغیر جو کہنا ہے دو ٹوک کہہ دیتا ہے، پھر بھی اُن کے بعض افسانوں کی زبان میں اک شیرینی اور آہنگ بھر آتا ہے، جس سے پورا افسانہ کھنکنے لگتا ہے کیونکہ وہ لفظوں کے چناؤ اور جملے کی دروبست میں کسی شاعر کی سی مہارت صرف کرتے ہیں اور جدتِ ادا اور حسنِ ادا جیسی شاعرانہ خوبی بھر دیتے ہیں مثلاً:

> "جو میں کہہ نہ سکی تم سمجھ نہ سکے اب کہنے اور سمجھنے سے بہت پرے چلا گیا ہے۔" (۱۲۲)
>
> "اس لیے کہ اس کے چہرے اور بقایا جسم کا چولی دامن کا ساتھ تھا۔۔۔ جس طرح چولی علیحدہ کرنے پر جسم کے آثار اس میں باقی رہ جاتے ہیں۔" (۱۲۳)

ایک ایک جملے میں رچاؤ اور گہرائی ملاحظہ ہو:

> "کھیل یقیناً جاری تھا۔۔۔ مگر خان بہادر کی بیوی کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی تھی کہ اگر کھیل جاری ہے تو اس کی آواز شاداں کے جسم سے کیوں نہیں آتی۔۔۔ ایسے کھیل بے آواز اور بے نشان نہیں ہوا کرتے۔۔۔ یہ کیسا کھیل ہے جو صرف کپڑے کا گز بنا ہوا ہے۔۔۔" (۱۲۴)

ہر جملے کے اندر کتنی جامعیت اور قطعیت ہے۔ منٹو کے فنی اختصار کی معنوی خوبی یہی جامعیت اور قطعیت ہی تو ہے۔

''کھیل جاری ہے تو اس کی آواز شاداں کے جسم سے کیوں نہیں آتی۔''

معنوی بلاغت دیکھیے۔ لفظ کھیل اور جسم سے آنے والی آواز۔ کتنے بڑے مفہوم کو کتنے مختصر لفظوں میں مقید کر دیا گیا ہے کہ پوری پس منظری کہانی اپنی تفصیل کے ساتھ پوری طرح سمجھ آ جاتی ہے''ایسے کھیل بے آواز اور بے نشان نہیں ہوتے۔''

منٹو کے جملوں میں ایسی ہی قطعیت ہوتی ہے کہ اُن کے بیان پر ایمان لانا ہی پڑتا ہے۔ جملے کی سادہ ترتیب کے اندر پُرکاری موجود ہوتی ہے۔

''اس کے چہرے کی جھریوں اور سفید بالوں سے بھی جوانی پھوٹ رہی تھی۔''

''یہ مولوی مجھے بڈھے اور گنٹھیا کے مارے پہلوان معلوم ہوتے ہیں، جو اپنے اکھاڑے میں چھوٹے چھوٹے لڑکوں کی کشتیاں دیکھ کر اپنی حرص پوری کرتے ہیں۔''(۱۲۵)

''مسعود جو سگریٹ سلگا رہا تھا۔ ایک دم بولا''واللہ عورت کتنی اچھی چیز ہے۔ عورت، عورت کم ہے چیز زیادہ ہے۔۔۔ میں نے اس کو ذرا اور خوبصورت بنا کر کہا''مسعو. چیز نہیں۔۔۔ چیزی۔۔۔''(۱۲۶)

منٹو کی جملہ بندی میں ندرتِ فکر، جدتِ ادا اور سادگی و قطعیت بدرجہ اُتم موجود ہوتی ہے۔ ایک مختصر جملے میں ایسی تشبیہہ لاتا ہے کہ پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اس جامعیت کی چند تصویریں دیکھیے:

''شوشو میں بانجو کے تھرکتے ہوئے تاروں کی جھنکار سی پائی جاتی ہے۔''(۱۲۷)

''اس وقت بھی کانتا کا ننگا جسم موم کے پتلے کی مانند اس کی آنکھوں کے سامنے کھڑا تھا اور پگھل پگھل کر اس کے اندر جا رہا تھا۔''(۱۲۸)

''موسم کچھ ایسی کیفیت کا حامل تھا جو بڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔''(۱۲۹)

''وہ کچھ اس طرح سمٹی جیسے کسی نے بلندی سے ریشمی کپڑے کا تھان کھول کر نیچے پھینک دیا ہو۔''

پڑھنے والے کے ذہن میں یک دم اِک نقش قائم ہو جاتا ہے۔ یہ اِک زورِ بیان کی مثال ٹھہرتی ہے کہ مصنف جس خیال، جس منظر اور کردار کے جس پہلو سے ہمیں متفق کرنا چاہتا ہے اُس کا اظہار ایسے جاندار اور زوردار انداز سے کرتا ہے کہ قاری کا ووٹ اسی کی طرف ہو جاتا ہے۔ جملے کی اُٹھان اور اختتام میں اک تناسب اور توازن ہوتا ہے۔ ہر جملہ دوسرے جملے کے لیے فضا سازگار کرتا ہے اور اُس کا منطقی نتیجہ معلوم ہوتا

ہے۔خصوصاً ''حاشیے'' کے جملے اپنی ذات میں جہان ہیں۔اپنے اندر معنی کی کئی پرتیں،نفسیات کی کئی جہتیں، واقعات کی کئی تفصیلیں رکھتے ہیں۔دو دو تین تین جملوں میں پوری پوری داستان سمودی گئی ہے۔

منٹو کا ہر جملہ ایک دوسرے سے وابستہ ہوتے ہوئے اک پیراگراف کی شکل اختیار کرتا ہے، جس طرح جملے کی بنت میں منٹو انتہائی سوجھ بوجھ کا ثبوت دیتے ہیں۔تقریباً اپنے ہر جملے میں مروج لفظوں کا منفرد استعمال کرتے اور منفرد لفظوں کا اختراع کر کے انھیں مروج کر دیتے ہیں۔اسی طرح پیراگرافی میں بھی وہ بڑی مہارت سے کام لیتے ہیں۔پیرے سے پیرا جڑتا چلا جاتا ہے اور پوری کہانی اک اکائی میں بندھ جاتی ہے۔جملہ سازی اور پیراگرافی افسانے کی تاثیر میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔کس انداز میں جملے کو ختم ہونا چاہیے کہ اُس کا اثر تادیر رہے اور وہ شعر کی طرح ازبر ہونے کی صلاحیت رکھے۔اسی طرح پیراگراف میں بھی اس مہارت کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے کہ کہیں ردھم کھونے نہ پائے۔منٹو کے پیراگراف عام طور پر چھ سات لائنوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ہر لائن اگلی لائن کی توجیہہ بنتی ہے۔اگرچہ پیراگراف اپنی ذات میں کوئی الگ نیا نہیں ساخت کرتے بلکہ پوری کہانی کے مزاج میں گندھے ہوئے ہوتے ہیں اور اُسی کی کسی تفصیل کا اظہار ہوتے ہیں۔چونکہ افسانے کا وحدتِ تاثر بھی اسی خصوصیت کی مانگ کرتا ہے۔منٹو کے پیراگراف، مرکزی تھیم یا خیال سے ہی منسلک ہوتے ہیں اور اُسی خیال کی قوت بنتے ہیں، جس کے گرد کہانی بنی گئی ہے،لیکن پیراگراف کا خاتمہ انتہائی پُر تاثیر انداز میں ہوتا ہے کہ دوسرے پیراگراف کو پڑھنے کی تحریک دیتا ہے اور ایک بات یا نکتے کو مسکت انداز میں ختم بھی کرتا ہے۔

''نو بہ ٹیک سنگھ'' میں دیکھیے کہانی کی ہر کڑی ایک پیراگراف کی شکل میں مکمل ہوتی ہے۔ہر پیراگراف کا خاتمہ اک تجسس پیدا کر گیا ہے۔اگلا پیراگراف اس تجسس کا جواب بھی ہے۔کہانی کو بڑھاتا بھی ہے اور اپنے خاتمہ کے ساتھ اگلے پیراگراف کے لیے دلچسپی بھی پیدا کرتا ہے۔منٹو کی ہر کہانی کے تمام پیراگرافوں میں یہ تینوں خصائص موجود ہیں۔

پیراگراف ہر نکتے یا واقعہ یا کسی منظر کشی کے لیے اتنی ہی گنجائش رکھتا ہے، جتنی کہ ضرورت ہوتی ہے۔ چونکہ منٹو اختصار نویس ہے اور اختصار کے اندر گہرائی و دبازت بھر دیتا ہے۔اس لیے پیراگراف زیادہ طویل نہیں ہوتے۔عام طور پر ایک تاثر ایک پیراگراف میں مکمل کرتے ہیں۔ہر پیراگراف کی دوسرے پیراگراف سے اک معنوی ترکیب ہوتی ہے۔ان کی باطنی وابستگی میں حسنِ ترتیب کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔''فرشتہ'' کے پیراگراف میں معنوی وابستگی اور پھر ظاہری حسنِ ترتیب ملاحظہ کیجیے:

> ''سرخ کھردرے کمبل میں عطاء اللہ نے بڑی مشکل سے کروٹ بدلی اور اپنی مندی ہوئی آنکھیں آہستہ آہستہ کھولیں، کہرے کی دبیز چادر میں کئی چیزیں لپٹی ہوئی تھیں،

جن کے صحیح خدوخال نظر نہیں آتے تھے۔ایک لمبا بہت ہی لمبا، نہ ختم ہونے والا دالان تھا یا شاید کمرہ تھا جس میں دُھندلی دُھندلی روشنی پھیلی ہوئی تھی۔ایسی روشنی جو جگہ جگہ میلی ہو رہی تھی۔''(۱۳۰)

دوسرا پیراگراف ملاحظہ کیجیے:

''دُور بہت، جہاں شاید یہ کمرہ یا دالان ختم ہوسکتا تھا۔ایک بہت بڑا بت تھا جس کا دراز قد چھت کو پھاڑتا ہوا باہر نکل گیا تھا۔عطاءاللہ کو اس کا صرف نچلا حصہ نظر آ رہا تھا، جو بہت پر ہیبت تھا۔اس نے سوچا کہ شاید یہ موت کا دیوتا ہے، جو اپنی ہولناک شکل دِکھانے سے قصداً گریز کر رہا ہے۔''

پہلے پیراگراف میں عطاءاللہ کی کیفیت بیان ہوئی ہے اور دوسرے پیراگراف میں اس کیفیت سے پیدا ہونے والے احساس کو بیان کیا ہے۔تیسرے پیراگراف میں اس احساس کے اثرات بیان ہوئے ہیں،جن کے تاثرات کے ساتھ پیراگراف کا اختتام یوں ہوتا ہے۔

''اب وہ ایک چھوٹا سا مرتبان تھا جس میں اسپرٹ کے اندر اس کا دِل ڈبکیاں لگا رہا تھا اور دھڑکنے کی ناکام کوشش کر رہا تھا۔''

اگلا پیراگراف صرف ڈیڑھ لائن کا ہے:

''عطاءاللہ کے حلق سے دبی دبی چیخ نکلی،اس مقام پر جہاں اُس کا دِل ہوا کرتا تھا۔ اُس نے اپنا لرزتا ہوا ہاتھ رکھا اور بے ہوش ہو گیا۔''(۱۳۱)

چونکہ اس پیراگراف میں ایک اہم واقعہ بیان ہوا ہے اور قاری کے اندر یہ تجسس بھی پیدا ہو گیا ہے کہ بے ہوش پڑے عطاءاللہ کے ساتھ آئندہ کیا ہونے والا ہے۔اس پیراگراف کی اہمیت، دلچسپی اور تجسس کی بنا پر اُسے دیگر جملوں سے نہ وضاحت دی گئی ہے اور نہ ہی واقعے کی اہمیت کے پیشِ نظر اُس کی مزید تفصیل بیان کی گئی ہے۔

منٹو اُس وقت ڈیڑھ ڈھائی لائنوں کے پیراگراف بناتے ہیں، جب وہ کہانی کے کسی اہم واقعے کی نشاندہی کر رہا ہوتا ہے یا اس کا مرکزی تھیم بیان ہوتا ہے۔مختصر پیراگراف عموماً چونکا دینے والے ہوتے ہیں جبکہ بیانیہ یا منظریہ پیراگراف طویل ہوتے ہیں لیکن جس پیراگراف میں کہانی کا مرکزی خیال،کوئی اہم کڑی یا موڑ آتا ہے وہ بالعموم مختصر ہوتے ہیں۔

یزید میں ایک مثال دیکھیں:

''کیا فائدہ ہے یار۔۔۔وہ پانی بند کر کے تمہاری زمینیں بنجر بنانا چاہتے ہیں اور تم انھیں گالی دے کر یہ سمجھتے ہو کہ حساب بے باک ہوا۔یہ کہاں کی عقلمندی ہے۔گالی تو اس

وقت دی جاتی ہے جب اور کوئی جواب پاس نہ ہو۔۔۔''(۱۳۲)

''پہیوں اور پٹڑیوں کی آہنی گڑگڑاہٹ کی تال پر اس کے آخری دو لفظ ناچنے لگے۔۔۔ برخاست ہوئی۔۔۔ برخاست ہوئی۔''(۱۳۳)

غرض منٹو فقرہ سازی اور پیرابندی کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے کہ اس فن کی چابک دستی افسانے کی دلچسپی اور تاثر کا باعث ہوتی ہے۔ مزید برآں منٹو کے جملے اور پیراگراف اک دوسرے سے منطقی ربط رکھتے ہوئے کہانی کے مرکزی خیال کی تشکیل سرانجام دیتے ہیں۔ ازخود عمل پیرا نہیں ہوتے کیونکہ منٹو کی کہانی کی بنیادی اکائی اُس کا موضوع اور وحدتِ تاثر ہے۔ باقی لوازمات اس کی بنت میں مددگار ہوتے ہیں۔

بیانیہ خطابیہ اور علامتی اندازِ تحریر کے حامل بعض افسانے اور ان کا اسلوبیاتی جائزہ

منٹو نے اپنی مختصر زندگی میں بہت زیادہ لکھا۔ خاکے، ڈرامے، فلمی کہانیاں، تراجم، تنقیدی مضامین، افسانے، ہر صنف اور ہر تحریر کو انتہائی منفرد انداز بخش دیا، افسانوں میں اُن کی انفرادیت کا ایک پہلو افسانے کا اندازِ بیاں بھی ہے۔ منٹو کے ہاں افسانہ کہنے کے انداز میں رنگارنگی موجود ہے۔ بیانیہ، خطابیہ، مکالماتی، علامتی ہیئت میں اُنھوں نے افسانے لکھے۔ منٹو اپنے موضوع کی مناسبت سے افسانے کی تکنیک کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ بخوبی جانتے ہیں کہ کس موضوع کے لیے بیانیہ کی تکنیک بہتر ہے، مکالمہ کی کہ علامتی انداز زیادہ ایمائیت بھر دے گا۔ منٹو نے تکنیک کو اپنے افسانوں میں بخوبی استعمال کیا۔

بیانیہ اندازِ بیاں قصہ گوئی میں مقبول ترین انداز ہے۔ منٹو کے بہت سے افسانے بیانیہ ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ ان میں نیا قانون، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، دھواں، بو، یزید، کھول دو، ہتک، خوشیا، نعرہ اور ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسے اعلیٰ معیار کے حامل افسانے بھی شامل ہیں۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ مختصر الفاظ میں بڑے موضوع کو بیان کرنے کی اِک کامیاب مثال ہے۔ تاریخی حقائق اور موضوع کی سنگینی دونوں کو اپنے سادہ اور براہِ راست اندازِ تحریر میں بڑی سہولت سے بیان کر دیا ہے۔ بیانیہ ہیئت میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ مصنف واقعات، تفصیلات، شخصیات، نفسیات اور نظریہ و فلسفہ پر اک بلندی سے نگاہ ڈالتا ہے۔ اس لیے وہ زیادہ جامعیت سے ایک ایک باریک تفصیل اور جزئیات کو دیکھ سکتا ہے اور اُنھیں بیان کرنے کے لیے اُسے موقع یا فضا بنانی نہیں پڑتی، جیسے خطابیہ یا مکالماتی افسانے میں کچھ تفصیلات کو یا کرداروں کے اندرون کو بیان کرنے میں وحدتِ زمان و مکان حائل ہو جاتے ہیں۔ بیانیہ میں مصنف اِک قصہ گو بھی ہوتا ہے اور مبصر بھی گویا کہ وہ اُس سطح پر آ جاتا ہے کہ وہ ہر خفیہ واردات اور ہر واقعے کی تفصیلات کو جانتا ہے۔ کہانی میں موجود نظریہ یا فلسفے سے بھی اُسے پوری آگاہی حاصل ہے۔ اسی لیے ٹوبہ ٹیک سنگھ کے عنوان، موضوع اور تکنیک میں اِک ہم آہنگی موجود ہے۔ کہانی میں مسلسل اِک ربط، رچاؤ اور تسلسل ہے۔ پہلے پیراگراف میں ہی موضوع کہانی میں داخل ہو گیا ہے، چونکہ منٹو کم الفاظ میں زیادہ مفاہیم، زیادہ گہرائی

اور گیرائی پیدا کرنے کا فن جانتے ہیں۔ اس کہانی میں یہ کام پاگلوں کے مکالمات سے لیا گیا ہے۔ ان مکالمات سے منٹو کی مخصوص تکنیک یعنی طنز، تضاد اور تکرار کی کیفیت اُبھرتی ہے۔ اس افسانے کی علامتی جہت بڑی بھرپور اور معنی خیز ہے۔ مثلاً خود ٹوبہ ٹیک سنگھ کی تکرار اپنی مٹی سے محبت کی علامت ہے۔ بشن سنگھ کا بے معنی جملہ جو وہ پچھلے پندرہ برس سے دُہرا رہا ہے'' او پڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین۔''

ایک ایسی علامت ہے جو کہانی کی مختلف کڑیوں کی وضاحت کرتا ہے، جب اس میں مختلف اوقات میں تبدیلی پیدا ہوتی ہے تو اس کے علامتی مطالب بھی تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس بے معنی جملے پر پوری کہانی کے مفاہیم کی عمارت کھڑی ہے، جب جملے کے آخری حصے میں تبدیلی آتی ہے مثلاً'' دال آف دی لالٹین'' کی جگہ'' دال آف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہوتا ہے تو گویا ذہن کے ابہام نے کہانی کے مفاہیم کو واضح کر لیا ہے۔ اس بے معنی جملے کے حوالے سے بشن سنگھ کے کردار کو تقسیم کے اثرات اور کہانی کے مرکزی خیال کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ علامت ،حقیقت کا سنگین ابلاغ لیے ہوئے ہے کہ غیر متعلق اور بے شعور عناصر کو بھی اس تقسیم کی لڑائی سے مفر حاصل نہ تھا اور یہ کہ بعض تاریخی واقعات انتہائی لایعنی اور مضحک خیز ہوا کرتے ہیں۔ اسی لیے اس تلخ موضوع پر لاہور کے پاگل خانے میں پاگلوں کے درمیان تبادلۂ خیال دکھایا گیا ہے، جو منٹو کی طنزیہ تکنیک کی مثال ہے۔ یہاں اس تاریخی موضوع پر گومگو کی کیفیت ہے کہ یک دم پاگلوں کی قانونی حیثیت ہی بدل گئی۔ اس غیر یقینی نفسیاتی فضا کو منٹو نے مکالمات کے ذریعے واضح کیا ہے۔ ہر مکالمے میں اک ذومعنویت پائی جاتی ہے۔ یوں یہ سیاسی اور تاریخی حقیقتوں، انسانی رویوں اور نفسیاتی جہتوں کی بلیغ علامتیں بن جاتے ہیں مثلاً

> '' اس پاگل کا نام محمد علی تھا۔ چنانچہ اس نے ایک دن اپنے جنگلے میں اعلان کر دیا کہ وہ قائداعظم محمد علی جناح ہے۔۔۔ اس کی دیکھا دیکھی ایک پاگل سکھ ماسٹر تارا سنگھ بن گیا۔ قریب تھا کہ اس جنگلے میں خون خرابہ ہو جائے دونوں کو خطرناک پاگل قرار دے کر علیحدہ علیحدہ بند کر دیا گیا۔'' (۱۳۴)

یہ سیاسی راہنماؤں پر طنز بھی ہے کہ اُن کے بے شعور رویوں نے اتنا کشت وخون کروایا، لہٰذا اُن کی اپنی ذہنی صحت ٹھیک نہیں۔ اُنھیں الگ الگ جنگلوں میں بند کر دینا چاہیے۔ منٹو چونکہ خود پاگل خانے میں رہ چکے تھے۔ اس لیے کہانی میں واقعیت پیدا ہوگئی ہے۔ اُن کے اپنے مشاہدات وتجربات سے کہانی میں حقیقت و بلاغت کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ چند سادہ جملوں اور مختصر مکالموں میں اُس عہد کا سیاسی، سماجی اور نفسیاتی پس منظر بیان کر دیا ہے۔ بین السطور تجزیاتی انداز ہے لیکن جذباتیت کہیں نہیں ہے۔ واقعے کی شدت یا انسانی المیہ اتنے سادہ اسلوب میں بیان ہوا ہے کہ قاری اس سادگی پر بلبلا اُٹھتا ہے۔ دیوانوں کے منہ سے ایسے جملے کہلوائے ہیں کہ فرزانے دنگ رہ جائیں:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے اسد
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

افسانے کی ڈرامائیت قاری کو سنسنٹ کر کے رکھ دیتی ہے۔ وہ بدحواس ہو کر سامنے دیکھتا ہے تو منٹو ہوں پر طنزیہ مسکراہٹ لیے لاپرواہی سے وسکی کے گھونٹ بھر رہا ہوتا ہے۔ بشن سنگھ اپنے آبائی گاؤں ٹوبہ ٹیک سنگھ سے ایسی جذباتی وابستگی رکھتا ہے کہ از خود ٹوبہ ٹیک سنگھ کے چوکھٹے میں مقید ہو جاتا ہے لیکن نہیں جانتا آج کل ٹوبہ ٹیک سنگھ بستا کہاں ہے۔ اس تضاد کی تکنیک سے منٹو نے کہانی کو نقطۂ منتہا تک پہنچایا ہے، پھر اس نرسچک فضا میں بشن سنگھ کا بار بار ٹوبہ ٹیک سنگھ کے متعلق استفسار کہ وہ ہندوستان میں ہے کہ پاکستان میں کہانی کو جذباتی کرب کی انتہا تک پہنچا دیتا ہے، پھر تسلی بخش جواب نہ ملنے کی صورت میں تکرار کی تکنیک برتتے ہوئے بشن سنگھ کا وہی بے معنی جملہ دُہرانا۔

''اوپر دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی در فٹے منہ۔''

ایک پاگل کا اس تقسیم پر (جو اُس کے خیال کے مطابق غلط ہے) اس سے بہتر تبصرہ اور کیا ہو سکتا ہے: غصہ، سراسیمگی، ناگہانی پن اس لایعنی مکالمے میں کیا کچھ نہیں ہے۔ ایسی ہیجانی، حادثاتی اور ناگہانی صورتِ حال میں بامعنی الفاظ دراصل بے معنی ہو جایا کرتے ہیں۔ مثلاً آگ لگنے، گولی چلنے اور دھماکہ وغیرہ کے شکار چیخ وپکار اور بے معنی واویلا سے حقیقتِ حال کو بہتر طور پر واضح کر پاتے ہیں۔ جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''منٹو نے بشن سنگھ کے خیالات کے اظہار کے لیے نہایت فنی صناعی سے تکرار کی صنعت سے کام لیا ہے اور اس کے لیے جو تکنیک اپنائی ہے۔ اُس کی اُردو ادب میں مثال نہیں ملتی۔ یہاں منٹو کی اختراعی قوتیں اپنی بلندیوں پر ہیں۔۔۔ بشن سنگھ پچھلے پندرہ سال سے یہ بے معنی سا جملہ دُہراتا چلا آ رہا ہے۔

''اُپر دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین۔''

لیکن جوں جوں پاگل خانے میں پاگلوں کے تبادلے کے موضوع پر بحث زور پکڑتی ہے۔ بشن سنگھ کے اس بظاہر بے معنی جملے میں مفہوم پیدا ہونے لگتا ہے۔۔۔ جس سے بشن سنگھ کے کردار اور اُس کے کردار کے ذریعے تقسیم ملک کے متعلق منٹو کے موقف کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور کہانی کی پیش رفت میں بھی تیز روی آ جاتی ہے۔''(۱۳۵)

یہی جملہ وہ اُس وقت بھی دُہراتا ہے جب بارڈر پر پاکستانی سپاہی اُسے اُس پار دھکیلتے ہیں اور وہ اس طرف بھاگتا ہے، جہاں اُس کے خیال میں ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے۔ بالآخر اتنی مضبوطی سے قدم جما کر بارڈر لائن

پر کھڑا ہو جاتا ہے کہ وہیں کھڑا کھڑا مر جاتا ہے۔ مصنف پھر انتہائی غیر جانبداری اور غیر جذباتی انداز میں چند جملوں میں کہانی کو انجام پذیر کرتا ہے۔

''ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان، درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔'' (۱۳۶)

یہاں کہانی کے عنوان، آغاز اور انجام میں اک وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ آغاز میں ہی دوٹوک انداز میں کہانی یا موضوع کا ورود ہو جاتا ہے۔ اسی طرح انجام میں کہانی اپنی تمام جہتوں کی وضاحت کے ساتھ تحیر انگیز انداز میں اختتام پذیر ہوتی ہے۔ اس کہانی میں نئی نئی تراکیب معنی خیز جملے، خوبصورت تشبیہات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ حسنِ زبان و بیان بھی نہیں لیکن کہانی اپنے موضوع، تکنیک اور بنت کی وجہ سے انتہائی دلچسپ اور معیاری ہے۔ اس کہانی کی کامیابی کا انحصار ہی اس کی منفرد بیانیہ تکنیک پر ہے۔ آغاز وسط اور انجام کا رچاؤ، واقعات، کیفیات اور جزئیات کی ہم آہنگی، مختلف کرداروں کی موضوع سے یگانگت، زبان و بیان کی سلاست و کفائتِ لفظی بیانیہ کی جاذبیت، ٹوبہ ٹیک سنگھ کو اُردو کے شاہکار افسانوں میں شمار کرتا ہے۔ کرشن چندر کے الفاظ میں

''ٹوبہ ٹیک سنگھ بٹوارے کے متعلق لکھے گئے سب افسانوں میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔''

منٹو نے پہلی بار جب اس کہانی کو ادب دوست احباب کی محفل میں وائی ایم سی اے ہال لاہور میں پڑھا تو سامعین اس کے عنوان، موضوع اور تکنیک کی جدت طرازی پر حیران رہ گئے اور ہال تادیر تالیوں سے گونجتا رہا۔

بیانیہ انداز میں منٹو کا ایک اہم افسانہ کالی شلوار ہے، جو اپنے منفرد موضوع اور چونکا دینے والے انجام سے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ منٹو نے طوائفوں کے معمولاتِ زندگی، جذبات و احساسات، محرومیوں اور المیوں کو انتہائی جاندار اسلوب میں لکھا ہے، جس میں اُن کی زندگی کی حقیقی تصویریں اور زندہ مناظر دکھائی دیتے ہیں۔ کالی شلوار کی سلطانہ انبالہ چھاؤنی میں اچھا بھلا دھندہ کرتی ہے۔ سلطانہ اپنے دلال خدابخش کی باتوں میں آ کر دہلی چلی آتی ہے کہ اس بڑے شہر میں اُس کا کاروبار خوب چمکے گا لیکن ہوتا اس کے برعکس ہے اور روٹی کے لالے پڑ جاتے ہیں۔ جمع جتھا فروخت ہونے لگتا ہے اور سلطانہ اک ذہنی پژمردگی، جذباتی سوگواری اور جسمانی الکس کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہاں منٹو واقعاتی تضاد کی تکنیک پیدا کرتے ہیں، جو کچھ ہوتا ہے سلطانہ کے خیالات سے متصادم ہوتا ہے۔ سلطان جب اپنے فلیٹ کی بالکونی سے سڑک کے اُس پار ریلوے گودام کے علاقے میں ریل کی پٹڑیوں کو دُور دُور تک بچھے دیکھتی ہے جو ایک دوسرے کو کاٹتی ساتھ ساتھ چلتی، اِدھر اُدھر پھیلتی گئی ہیں تو وہ ان کی مماثلت اپنے حالاتِ زندگی اور اپنے پیشے

سے پیدا ہوتی ہوئی محسوس کرتی ہے۔ منٹو تضاد کی اس تکنیک میں سے مماثلت پیدا کرتے ہیں۔

''پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو۔ اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔'' (۱۳۷)

ایک طوائف کی زندگی کے مقصد اور معمول کے لیے کیسی برجستہ مثال پیش کی ہے جس کا پیشہ آج کل مندے کا شکار ہے اُس کی دُکان داری نہیں چل رہی وہ بالکل کسی کاروباری شخص کی طرح اپنے کاروبار کے متعلق متفکر ہے۔ تعویذ دھاگے لیتی ہے اور خدا بخش کی طفل تسلی پر پریشان ہوتی ہے کہ ''دُکان کھولتے ہی گاہک تھوڑی آ جاتے ہیں۔'' اس کاروباری مماثلت کے علاوہ موازنے اور مطابقت کی تکنیک کئی جگہوں پر استعمال ہوئی ہے۔

''اب تو کبھی کبھی اُس کے دماغ میں یہ بھی خیال آتا کہ یہ جو سامنے ریل کی پٹریوں کا جال سا بچھا ہے اور جگہ جگہ بھاپ اور دُھواں اُٹھ رہا ہے۔ ایک بہت بڑا چکلا ہے۔ بہت سی گاڑیاں ہیں جن کو چند موٹے موٹے انجن اِدھر اُدھر دھکیلتے رہتے ہیں۔ سلطانہ کو تو بعض اوقات یہ انجن سیٹھ معلوم ہوتے جو کبھی کبھی انبالہ میں اُس کے ہاں آیا کرتے تھے، پھر کبھی کبھی جب وہ کسی انجن کو آہستہ آہستہ گاڑیوں کی قطار کے پاس سے گزرتا دیکھتی تو اُسے ایسا محسوس ہوتا کہ کوئی آدمی چکلے کے کسی بازار میں سے اُوپر کوٹھوں کی طرف دیکھتا جا رہا ہے۔'' (۱۳۸)

اس موازنے میں کتنی استعاراتی بلاغت ہے۔ انجن اور ریلوے لائنیں طوائف اور چکلے کی زندگی کے استعارے بن جاتے ہیں۔ منٹو کو جامع اور ہو بہو استعارے اور تشبیہیں ڈھونڈنے میں بڑا درک تھا۔ مثلاً یہ تشبیہ ''کالی شلوار'' سے ہی دیکھیے:

''دُھوپ میں یہ پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی، جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل ان پٹریوں کی طرح اُبھری رہتی تھیں۔''

منٹو آنے والے حالات کو قبول کرنے کی خاطر سلطانہ کے ذہن وفکر میں ضروری تبدیلی شروع سے ہی پیدا کر رہے ہیں۔ مختار کی لیڈی ہیملٹن کی نئی وضع کی قیص جس کی آستینیں کالی جارجٹ کی تھیں۔ محرم کی مناسبت سے دیگر کسبیوں نے بھی نئے نئے کالے ملبوسات بنوائے تھے، نہ تھا کچھ تو سلطانہ کے پاس نہ تھا۔ اسی ذہنی اُداسی اور مایوسی کے عالم میں اُس کی مڈبھیڑ شنکر سے ہوتی ہے اور وہ اُس کی عجیب وغریب شرط کو ماننے پر تیار ہو جاتی ہے، ورنہ تو وہ اُسے دھکے دے کر باہر کر دیتی۔ یہاں کہانی اپنے نقطۂ منتہا کو پہنچ کر انتہائی

دلچسپ ہو جاتی ہے۔اس کی دلچسپی میں شنکر کے عجیب وغریب کردار کا حصہ ہے۔
شنکر بیٹھا تھا یہ سن کر لیٹ گیا:

''کیا فرماؤں کچھ تم ہی فرماؤ بلایا تم نے ہے مجھے، جب سلطانہ کچھ نہ بولی تو وہ اُٹھ بیٹھا'' میں سمجھا۔۔۔لو اب مجھ سے سنو، جو کچھ تم نے سمجھا غلط ہے۔میں اُن لوگوں میں سے نہیں ہوں جو کچھ دے کر جاتے ہیں۔ڈاکٹروں کی طرح میری بھی فیس ہے، مجھے جب بلایا جائے تو فیس دینا ہی پڑتی ہے۔''

سلطانہ کو اس کی اس عجیب وغریب منطق پر ہنسی آ جاتی ہے۔''(۱۳۹)

کہانی اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے۔آغاز میں جو فضا بندی، امثال بندی کی گئی ہے۔اس کے نتیجے میں سلطانہ شنکر کو ذہنی طور پر قبول کر لیتی ہے۔کہانی اب شنکر کے گرد گھومنے لگتی ہے اور جب سلطانہ اُس سے کالی شلوار کی فرمائش کرتی ہے۔شنکر اُس سے چاندی کے بندے لے جاتا ہے اور آٹھ روز بعد اُسے ویسی ہی کالی شلوار دے جاتا ہے، جیسی کہ مختار کے پاس اُس نے دیکھی تھی اور جب دونوں کی ملاقات ہوتی ہے تو حقیقت دونوں پر کھلتی ہے۔مختار کی کالی شلوار سلطانہ کے پاس ہوتی ہے اور سلطانہ کے بندے مختار کے کانوں میں ہوتے ہیں۔ کہانی کا انجام قاری کو حیران کر دیتا ہے اور شنکر کے کردار کی چستی اور ندرت پوری طرح اُجاگر ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی اک طناب میں کھنچی ہے۔ماحول اور فضا کی تصویریں سلطانہ کی ذہنی حالت سے مطابقت رکھتی ہیں۔ یہ کہانی مکالمات اور منظر نگاری کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔اس کا بیانیہ اسلوب عورت کی مجبوری کو بڑا پُراثر اظہار دیتا ہے جو عورت کے سب سے حقیر روپ میں یعنی طوائف بن کر بھی کس قدر مجبور ہے اور کہتی ہے:

''دس لائف از ویری بیڈ یعنی یہ زندگی بہت بُری ہے جس میں بھر پیٹ کھانے کو بھی نہیں ملتا۔''

جس مقصد کے لیے وہ اس سطح پر گر جاتی ہے یعنی پیٹ وہ بھی اس کا یہ دھندہ بھرنے پر قادر نہیں ہے۔تو اس سے زیادہ اُس کردار کا المیہ اور کیا ہوگا۔منٹو چونکہ جذباتی واقعات اور کیفیات کو انتہائی غیر جذباتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔اسی لیے اُن کی تاثریت اُن کے اسلوب میں سے اُبھرتی ہے۔''سادگی میں حسن کو جرأت آزمایا پایا۔''منٹو کے بیانیہ کی یہی تفسیر ہے۔

جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''منٹو نے سلطانہ کی رُوح کی ویرانی اور دوسروں کے رحم وکرم پر منحصر زندگی کی اس قدر بھرپور تصویر کھینچی ہے کہ قاری بے ساختہ متاثر ہوتا ہے۔خارجی اور داخلی کیفیتوں میں میل و موافقت اور زندگی کے تلخ و ترش حقائق کی جانب اشارے۔اس کہانی کو مقصدیت اور معنویت عطا کرتے ہیں۔''(۱۴۰)

سلطانہ کے کردار میں کہیں بھی طوائفوں والی غلاظت یا چالبازی نظر نہیں آتی وہ ایک سادہ سی معصوم سی عورت دِکھائی دیتی ہے جو اپنا کاروبار نہ چلنے پر پریشان ہے۔ اس پر بددِلی اور مایوسی ایسے حملہ آور ہوتی ہے کہ وہ خود کو مفت ہی بیچنے پر تیار ہو جاتی ہے کہ رُوح کی ویرانی ذرا تو کم ہو جائے۔ دھوکا کھانے سے ہی کم ہو۔ منٹو کا یہ افسانہ ابتداء سے انتہا تک زبان و بیان کے حسن میں گندھا ہے۔ خوبصورت تمثیلیں، ترکیبیں، تشبیہیں اور فکر انگیز جملے بھرے پڑے ہیں۔

''دھواں'' بھی منٹو کا بیانیہ اسلوب کا حامل افسانہ ہے جو پھاہا، بلاؤز کی طرح نوعمر لوگوں کے اولین جنسی تحرک کے ابہام پر لکھے گئے ہیں۔ چونکہ یہ بڑا پُر اسرار، کرب آمیز اور تلذذ بھرا تجربہ ہے۔ اس لیے میٹھا میٹھا درد اور اِک کہری پورے افسانے پر چھائی ہے۔ مسعود کے ذہن میں بسنے والے ہیولے پوری فضا میں اپنی مطابقت ڈھونڈتے ہیں۔ تازہ تازہ کھال اُترے ہوئے بکرے کے گوشت سے اُٹھتا ہوا دُھواں، فضا میں چھاتا کہرا، آسمان سے اُمڈتے بادل کلثوم کے کولہوں کا نرم گوشت، ماں باپ کے کمرے کا بند دروازہ، سب خارجی محرکات مسعود کے اندر پھنسے ہوئے ابہام کو متشکل کر رہے تھے۔ یہاں منٹو نے واقعاتی تکرار کی تکنیک اختیار کی ہے کہ ہر واقعہ ایک ہی تاثر کو اُبھار رہا ہے۔ اسی تاثر کی وحدت پورے افسانے میں موجود ہے۔ کڑی سے کڑی ملتی چلی جاتی ہے۔ ہر واقعے سے اسی اینگل کو تقویت ملتی ہے، جس کا انجام بھی مسعود کی حیرتوں اور ابہام میں مزید اضافہ کر دیتا ہے اور وہ خوابیدہ جذبہ جو بتدریج اُبھر رہا ہے۔ وہ اُس کی شناخت یا پہچان نہیں کر پاتا۔ بس وہ چاہتا ہے کہ ایسا کچھ کرے کہ اُس کے اندر پھنسی یہ پھانس سی نکل جائے، جس کے ابہام کے لیے منٹو نے اِک رومانی فضا بندی کی ہے۔ پورا منظر کہرے کی ہلکی چادر میں لپٹا ہوا ہے۔ کچھ بھی واضح نہیں ہے۔ اِک پُر اسرار فضا طاری ہے کیونکہ پورا افسانہ ہی ابہام میں لپٹا ہے۔

اس افسانے میں منٹو نے تشبیہات، جزئیات اور منظر نگاری سے افسانے کی بنت کی ہے۔ یہ بیانیہ واقعات سے زیادہ کیفیات اور فضا بندی پر انحصار کرتا ہے۔ خیالات کے لیے، جذبات کے لیے تشبیہات کی مماثلت تلاش کی ہے کہ ان کا ابہام واضح ہو جاتا ہے۔

یہاں منٹو کی زبان شعریت میں گھلی ہے۔ اُس کے اکثر افسانوں میں اِک ٹھوس، براہِ راست اور عام بول چال کا اسلوب ملتا ہے لیکن یہاں ساری کہانی اِک شاعرانہ فضا اور ردھم میں گھل جاتی ہے۔ الفاظ، تشبیہات، استعارات، اشکال، شعری صنعتیں، داخلی و خارجی کیفیات کی مطابقت کے لیے استعمال ہوئی ہیں۔ اس میں تصورات کی تکرار ہے، ہیولے ہیں، ابہام ہے، جزئیات ہیں، جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس کے سبھی واقعات، کردار، ماحول، اِک مبہم تصوراتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس کا آغاز اسی فضا کو افسانے میں متعارف کرواتا ہے اور انجام بھی یہ منٹو کا معتوب افسانہ تھا لیکن آج معلوم ہوتا ہے کہ یہ اپنے عہد کا اِک جدید اور انوکھا تجربہ تھا اس لیے قبولیت میں دُشواری پیش آئی۔ منٹو کے افسانوں کی نفسیاتی جہت اُن

کے لیے مسائل پیدا کرتی رہی اور عدالتوں میں خوار کرتی رہی۔

ایسی ہی نفسیاتی جہت کا افسانہ ''بو'' بھی ہے، جس میں افسانے کے ہیرو رندھیر کے اِک منفرد جنسی تجربہ کا بیان ہے۔ایسے افسانوں میں مصنف اک فضابندی کرتا ہے جس میں جذبات و احساسات اور تصورات کا رچاؤ ہوتا ہے جو اک خاص کیفیت کی بنت کرتے ہیں اور پڑھنے والے کو خود میں جذب کر لیتے ہیں۔

رندھیر کو اک پڑھی لکھی خوبصورت ماڈرن دُلہن کے مقابلے میں اک میلی کچیلی 'بو' مارتی گھاٹن لڑکی سے نسبتاً زیادہ جنسی حظ حاصل ہوتا ہے، جس کی پوری بنیاد اُس بو کی خاص جنسی کیفیت پر استوار ہے، جو اس جذبے کی وحشی و فطری جہت کی علامت بنتا ہے۔اس لفظ کی تکرار سے منٹو وہی کام لیتے ہیں جو نعرہ میں ''دوگالیوں'' کی تکرار سے لیا گیا ہے۔ کیونکہ رندھیر کے ہر عمل اور احساس پر یہ بو تحرک کا کام کرتی ہے، جو خالص ہے جس میں کسی عطر، غازے کی ملاوٹ نہیں ہے۔ بالکل فطری اور حقیقی احساس ہے۔۔۔منٹو کے کئی ایسے بیانیہ افسانے ہیں، جن کی تکنیک کسی ایک لفظ کی تکرار سے بنائی گئی ہے۔مثلاً دھواں میں پورا منظر نامہ دھواں دھواں ہے۔اُنھوں نے یہ لفظ استعمال کیا ہے یا نہیں کیا ہے لیکن پوری فضا اس کہرے کی مہین سی چادر میں لپٹی ہوئی ہے۔ ہتک کا لفظ، اونہہ، سوگندھی کی ساری جذباتی کیفیت پر چھایا ہوا ہے۔نعرہ کی دو گالیاں اور بو کی بو پوری کہانی کی فضابندی کرتی ہے۔منٹو کی یہ جدت طرازی اور فنی چابک دستی ہے کہ وہ اپنے نفسیاتی افسانوں میں کسی ایک لفظ کی کیفیات کو کردار کے احساسات سے مطابقت دے دیتی ہے۔کسی ایک لفظ کا ایسا ہمہ جہتی استعمال کہ پوری کہانی اُس کے محور پر گھومنے لگے اور جو کچھ سامنے آئے، اسی ایک لفظ کے درون سے اُبھرے۔اس لفظ کی کیفیت سے منطبق ہوتا ہوا کردار اپنے تحت الشعور سے اسے اُبھرتے ہوئے محسوس کرتا ہے، جیسے رندھیر اس بو کے سحر میں اس طرح گرفتار ہے کہ عطر ولونڈر میں ڈوبی اپنی صاف ستھری دُلہن سے وہ حظ نہیں حاصل کر پاتا، جو اس بو کی ازلی و فطری حقیقت سے حاصل کرتا ہے۔

چونکہ افسانے کی زبان اور اسلوب ہی اسے اعلیٰ درجے کا فن پارہ بناتے ہیں۔منٹو کا حسنِ تخیل اِک لطافت زبان میں ڈھلتا ہے۔منظر نگاری میں موزوں تشبیہات اور تمثیلات سے کام لیا گیا ہے۔شاعرانہ اسلوب حاوی ہے جو فضابندی میں بڑا کارگر ثابت ہوا ہے، مثلاً

''اس کے ننگے اور میلے بدن کی گرمی رندھیر کے جسم میں وہ کیفیت پیدا کر دیتی تھی جو سخت سردیوں میں نائیوں کے غلیظ گرم حمام میں نہاتے وقت محسوس ہوا کرتی تھی۔''(۱۴۱)

لفظ 'بو' کی تکرار کے علاوہ پوری کہانی اک صوتی آہنگ کی تکرار میں بھی ڈوبی ہوئی ہے۔کہانی کے آغاز میں جو منظر کشی ہے اُسے کہانی میں ربط پیدا کرنے کے لیے بھی بار بار دُہرایا گیا ہے۔

''برسات کے یہی دن تھے۔کھڑکی کے باہر پیپل کے پتے اسی طرح نہا رہے تھے۔''

ان جملوں کو کہانی کے وحدتِ تاثر کو قائم رکھنے کے لیے کئی بار دُہرایا گیا ہے۔اسی لیے کہانی اِک تانت

کی طرح کس جاتی ہے۔ یہی اس کی تکنیک کی چستی ہے، جس کی تعریف منٹو میرا دشمن کے مصنف اوپندر ناتھ اشک بھی کرنے پر مجبور ہیں۔

''میں اس افسانے کی تکنیک پر فدا تھا۔ ایک بڑی نازک سی تھیم کو منٹو نے جس چابک دستی سے ''بو'' میں سمویا ہے۔ وہ نہ صرف قابلِ داد ہے بلکہ قابلِ تقلید بھی ہے۔ ہر ہندی افسانہ نگار کو میرا مشورہ ہے کہ افسانے کی تکنیک کو جاننے کے لیے وہ 'بو ضرور پڑھے۔'' (۱۴۲)

ٹھنڈا گوشت بھی اسی نوع کا نفسیاتی افسانہ ہے۔ منٹو نے جس طرح تکنیک کا اک نیا تجربہ اور اسلوب کا اک جدید لہجہ افسانے کو سونپ دیا اسی طرح وہ حادثات و واقعات کو بھی اک الگ نہج سے دیکھنے کا عادی تھا۔ منٹو بات میں سے بات اور واقعے میں سے واقعات کھوجنے کا ملکہ رکھتے تھے اور ان واقعات کو اک نفسیاتی پس منظر میں سے پرکھتے تھے۔ اُنھوں نے تقسیم کے پس منظر میں جو کہانیاں لکھیں وہ اسی تخلیقی تجربے کی دَین ہیں۔ وہ سیدھے سادے واقعات کو رقت انگیزی کے ساتھ بیان نہیں کرتے۔ وہ سیدھے واقعے کی ایسی نفسیاتی و جذباتی نہج کھوجتے ہیں جو اُسے بالکل منفرد اور حیرت انگیز بنا دیتی ہے، جیسے کھول دو اور ٹھنڈا گوشت، دونوں بیانیہ اسلوب کے حامل افسانے ہیں جن کے مرکزی کردار واقعات و حادثات کی زد میں اک عجب جذباتی و نفسیاتی المیے سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ کرداری نوعیت کے افسانے ہیں۔ ٹھنڈا گوشت کی کلونت کور کے کردار کو منٹو نے جو زبان دی ہے۔ اُس میں اس کی شہوت پرستی، اُس کا غصہ، خود پسندی، عجلت پسندی، حسد اور رشک کے ساتھ جنسی طلب کی شدت سب واضح ہو جاتا ہے۔ موپساں نے اک حد درجہ گرم، بے باک اور سراپا ترغیب، عورت کی تصویر یوں پیش کی ہے:

''ذرا پکی ہوئی عورت جس کے خون میں آتش ہے، جس کے جنسی جذبے میں بلا کی تیزی ہے۔ شہوانی خواہش سے اُس کے ہونٹ کانپتے ہیں اور وہ شعلہ افشاں آنکھوں میں بے باک دعوت ہوتی ہے۔'' (۱۴۳)

بعینہٖ ایسا ہی کردار منٹو نے کلونت کور کی شکل میں تخلیق کیا، جس کے جلتے اُبلتے ہوئے وجود کو ہم محسوس کر سکتے ہیں، جس کے رقیبانہ جذبات اور شہوت کسی آتش فشانی لاوے کی طرح بہتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کی دلچسپی کی ایک وجہ اُن کی تکنیک کا تنوع ہے۔ منٹو نے افسانوں میں یہ تجربہ بھی داخل کیا کہ کسی قصہ گو کی طرح خود کہانی بیان کرتے ہیں یا کسی سے کہانی سنتے ہیں۔ تمام حالات و واقعات میں خود کو موجود ظاہر کرتے ہیں۔ ایسے افسانوں کی تعداد خاصی زیادہ ہے۔ اسی لیے اُن کے مرغوب الفاظ میں ''منٹو صاحب'' کے لفظ بھی شامل ہیں۔ مثلاً ''سن ۱۹۱۹ء کی ایک بات'' جس میں تاریخی واقعات، تاریخی سچائی اور بیان کی سادگی کے ساتھ اِک طوائف زادہ ہمیں ہیرو دکھائی دیتا ہے اور طوائفیں تحریکِ آزادی کی

کارکن، جانکی، پیرن، خورشت، جاؤ حنیف جاؤ محمد بھائی، سنتر پخ، بلونت سنگھ مجیٹھیا، گھوگا۔

اس طرح کی کہانیوں کے دوران راوی منٹو کو مخاطب کر کے کہانی سناتا ہے، یا پھر خود منٹو قارئین کو کوئی قصہ اپنی زبانی سناتے ہیں۔ عام طور پر یہ کہانی کسی ہوٹل کے کمرے میں سنی یا سنائی جاتی ہے، جس کے دوران شراب سگریٹ اور چائے کا پینا پلانا جاری رہتا ہے۔ قصہ گو کے خوبصورت اندازِ بیان سے ہم محظوظ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اس تکنیک میں قصہ گو اپنے تجربے، مشاہدے تبصرے اور آراء بھی دیتا چلا جاتا ہے، لیکن کہانی مرکزی تھیم سے جڑی رہتی ہے، اگر جملۂ معترضہ کچھ طویل ہو جائے تو راوی فوراً واپس اپنے موضوع پر پلٹ آتا ہے۔

''ہاں تو میں کہہ رہا تھا۔ قصہ مختصر۔ میں داستان کو طویل نہیں کرنا چاہتا۔''

وغیرہ جیسے جملے لکھ کر اصل موضوع کی طرف پلٹ آتے ہیں۔

یوں کہانی کے وحدتِ تاثر اور وحدتِ زمان و مکاں کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ کہانی مکالموں اور باتوں ہی باتوں میں آگے بڑھتی ہے۔ فضا اور موڈ لائٹ ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں منٹو نے بعض بڑی اہم اور اعلیٰ کہانیاں لکھی ہیں۔ مثلاً ممی، بابو گوپی ناتھ وغیرہ۔ زیادہ پھیلاؤ والی کہانیاں بھی اسی تکنیک میں لکھی گئیں۔ جہاں چند مرکزی کرداروں کے گرد بے شمار ثانوی کرداروں کا ہالہ بنا ہوتا ہے۔ ممی اور بابو گوپی ناتھ دونوں بظاہر بدقماش ہیں۔ اُن کے ضمیر کی روشنی انھیں لافانی کردار بنا دیتی ہے۔ ان کرداروں کے توسط سے منٹو کی انسانی نفسیات پر ژرف نگاہی بھی ثابت ہوتی ہے کہ انسان کے ظاہری افعال و اقوال بعض اوقات اس کے اندر کے انسان سے بالکل مشابہہ نہیں ہوتے۔ ان افسانوں میں منٹو نے تضاد کی تکنیک اپنائی ہے۔ یہ تضاد ان کرداروں کا باطنی اور ظاہری بھی ہے۔ حالات و واقعات کا بھی اور دیگر کرداروں سے ان کے ٹکراؤ کی صورت میں بھی ہے۔ دونوں افسانے طوالت کے باوجود اپنے مرکزی تھیم سے جڑے رہتے ہیں۔ چونکہ منٹو خود ایک مصاحب کی طرح ان محافل میں شریک رہتے ہیں۔ اسی لیے افسانوں میں واقعیت اور صداقت کا تاثر پیدا ہو گیا ہے۔ واحد متکلم کی تکنیک کی یہی خوبی ہے کہ کہانی آپ بیتی سی معلوم ہونے لگتی ہے، جس میں واحد متکلم تمام مرکزی و ثانوی کرداروں کا احوال معمولاتِ زندگی، حالات و واقعات کی تفصیلات میں خود شریک کار یا اُن کا تماش بین اور مبصر ہوتا ہے۔ اس لیے وہ سب پر گہری نظر ڈال سکتا ہے۔ منٹو نے ان دونوں افسانوں کا پس منظر قحبہ خانہ بنایا ہے۔ دیگر تمام کردار اسی ماحول کے پروردہ ہیں، لیکن یہ دونوں مرکزی کردار وہاں کے ہوتے ہوئے بھی اپنی باطنی ترکیب الگ رکھتے ہیں۔ ان کے پیشے کا ان کے کرداروں سے تقابل بڑا دلچسپ ہے۔

ابو سعید قریشی لکھتے ہیں:

''بابو گوپی ناتھ اور ممی کی مورتیوں میں مجھے آدم وحوا کا عکس نظر آتا ہے۔ اُن کا گناہ آدم

وحوا کا گناہ ہے لیکن ان کی رُوحیں آلودگی سے پاک ہیں۔ منٹو ہمیں یاد دلاتا ہے کہ اُن کا خمیر کس مٹی سے اُٹھایا گیا تھا۔ منٹو کے مذہب میں انسان اپنے بارعصیاں کے باوجود انسان ہے۔ معبودِ ملائک ہے۔ ان بتوں کا خالق اُن کے آستانے پر اپنا سر جھکانے کو کفر نہیں گردانتا غالباً یہی وہ لوگ ہیں، جنھیں اقبال نے آدمِ خاکی نہاد، بندۂ مولا صفات کا نام دیا ہے۔'' (۱۴۴)

یہ دونوں کہانیاں ہم پڑھنے سے زیادہ سن رہے ہوتے ہیں۔ کردار اپنے مکالمات کے توسط سے ہم سے متعارف ہوتے ہیں۔ مصنف اُن کا تعارف نہیں کرواتا۔ بابو گوپی ناتھ کے فکر انگیز جملے اُس کی شخصیت کی پرتیں کھولتے ہیں اور اپنی حیرت انگیز شخصیت کا تعارف بنتے ہیں۔

اسی لیے منٹو نے ان افسانوں کو طوالت دی کہ ان پیچیدہ کرداروں کی دروبست زیادہ گنجائش مانگتی تھی۔ عام طور پر منٹو اِک نفسیاتی جھٹکا دے کر کسی کردار کا تاثر اُبھارتا ہے اور وہ قاری کے ذہن سے کسی گولی کی طرح آر پار ہو جاتا ہے لیکن ان کرداروں کی اُٹھان سہج سہج ہوتی ہے۔ اسی لیے وہ دھیرے دھیرے ہمارے قلب و نظر پر حاوی ہوتے ہیں اور پھر یہیں کہیں براجمان ہو جاتے ہیں۔

منٹو کے تقریباً سبھی افسانوں میں اِک وحدتِ خیال نظر آتی ہے لیکن وحدت میں تنوع ہے۔ کیونکہ منٹو افسانے کی باریک نزاکتوں کو جانتا تھا، جیسے شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا کہ ''افسانہ چاول کے دانے پر قل ہو اللہ لکھنے کا باریک ہنر ہے یا زیادہ سے زیادہ رباعی کی طرح کی ایک صنفِ کلام۔''

منٹو بھی افسانے کو بے حد کڑا سمجھتے ہیں اور بقدرِ کفایت الفاظ کو برتنے کی صلاحیت بڑی مشکل سے پیدا ہوتی ہے۔ ہر مرتبہ اِک نئی جنگ لڑی جاتی ہے۔

منٹو کے ان طویل افسانوں میں بظاہر خارجی انداز نظر آتا ہے۔ رنگ و آہنگ کی محافل کی مصوری قحبہ خانے کی تتلیوں کی سراپا نگاری، بازاری افراد کی ظاہرانہ گفتگو، جعل سازی، دھوکا بازی، ہوس ناکی، خود غرضی، بے ایمانی، پوری فضا پینٹ کر کے رکھ دی ہے لیکن اس ہیجانی و سطحی فضا میں سے ممی اور بابو گوپی ناتھ کے باطن میں جھانکنے والی آنکھ منٹو کی ہو سکتی ہے جو ماحول اور فضا کی بے شمار آلائشوں، غلاظتوں اور آلودگیوں میں سے یہ سچے موتی کھوج نکالتی ہے۔ کیونکہ منٹو کا قلم، کردار و واقعات کے خارج کی مصوری کرتے ہوئے اُن کے اندرون ہونے والے انقلاب، المیے اور حادثے کو کھوج رہا ہوتا ہے۔ کیونکہ اُن کا فن ظاہر بیں نہیں دروں بیں ہے۔ مظفر علی سید لکھتے ہیں:

''منٹو میں شعور و دانش کی سطح خاصی مضبوط تھی اور معروضی مشاہدہ بھی غضب کا تھا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمیں یہ بھی جاننے کی ضرورت ہے کہ شعور و دانش سے افسانہ بن سکتا تو ہمارے زمانے میں کیوں نہیں بن جاتا۔ معروضی مشاہدہ سوشل سائنس والوں کا

خصوصی طریق کار ہے لیکن وہ منٹو نہیں بن سکتے اس لیے کہ ان کا مشاہدہ مجاہدہ نہیں بننے پاتا۔ وہ معروض کو دیکھنے والے کی نفسیات سے الگ کر دیتے ہیں۔ ان کے یہاں خارج ہی خارج ہے۔ داخل کچھ بھی نہیں۔ افسانہ نگار کی قوتِ متخیلہ اشیاء کے ظاہر ہی کو نہیں دیکھتی۔ اشیاء کے باطن کو بھی دیکھتی ہے اور اپنے باطن کی شناخت اشیاء کے حوالے سے کرتی ہے۔ افسانے کا فن ایک تخیلاتی فن ہے۔ افسانہ نگار محض اپنی سرگزشت نہیں سناتا۔ قابلِ تصدیق سچی کہانیاں نہیں کہتا، لیکن اس طرح سناتا ہے کہ کسی تصدیق کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی اور نہ کسی خارجی شہادت کی۔'' (۱۳۵)

ان دونوں کہانیوں کی فضا اجتماعی اور ظاہری ہے۔ شور، ہنگامہ، ہو ہو کار، لیکن اک داخلی رو ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً بابو گوپی ناتھ اس ماحول اور اندازِ زندگی پر جو تبصرے کرتا ہے وہ اجتماعیت میں سے انفرادیت اور خارجیت میں سے داخلیت کی تلاش ہے۔ ان افسانوں کے تضاد میں ارتباط پیدا ہو جاتا ہے، جب اس منفی ماحول میں سے اک مثبت اکائی کی طرح یہ کردار اُبھرتے ہیں اور شر کی رزم گاہ میں سے خیر کی سرخروئی کی علامت بن جاتے ہیں۔ تو متضاد رویوں میں اتحاد کی کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو بدن کے کثیر الاشغال عناصر کو رُوح کی وحدت میں پرو دیتے ہیں۔ منٹو کا قلم ان باریک امور کو بڑی ہنرمندی سے بیان کرتا ہے کبھی تکرار، کبھی طنز، کبھی تضاد، کبھی اتحاد، کبھی تشبیہات، استعارات، خاص طور پر ممی میں کئی لہجے آپس میں مدغم ہوتے ہیں۔ اینگلو انڈین، پنجابی، ممبئی کے لہجے اور جدید ڈکشن، نامانوس الفاظ اور ترکیبیں مثلاً دیکھئے ذرا نازک خیالی'' فربہ اندام گالی''

نامانوس قسم کے نام اور نئے نئے اختراع کیے ہوئے الفاظ جن سے وہ اِک جنسی فضا کی امیجری بناتا ہے۔ لفظوں کو منٹو اک کارگر ہتھیار کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ شراب کی طرح نشہ آور الفاظ مصنف کے حسبِ منشا جذبات اُبھارنے والے، بوٹی بوٹی دھڑ کتے ہوئے الفاظ، زندہ، پہلودار، گرم گرم خون سی کھولتی ہوئی شریانوں جیسے الفاظ، خاص طور پر جب وہ قحبہ خانہ، طوائف اور جنسی معاملات کو بیان کرتا ہے تو سیدھے سادے الفاظ میں سے بھی حدت اور حرارت چھننے لگتی ہے۔

ان دونوں افسانوں میں الفاظ کی کئی اقسام بیان کی جا سکتی ہیں مثلاً'' سادہ اور عام الفاظ، غیر مانوس الفاظ، خود ساختہ الفاظ، منفرد تراکیب وغیرہ وغیرہ، بابو گوپی ناتھ میں چند فکر انگیز جملے ملاحظہ کیجیے:

''میں نے پوچھا: رنڈی کے کوٹھے اور تکیے آپ کو کیوں پسند ہیں۔ کچھ دیر سوچ کر اُس نے جواب دیا'' اس لیے کہ دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکہ ہی دھوکہ ہوتا ہے جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اُن کے لیے اس سے اچھا مقام اور کیا ہو سکتا ہے۔'' (۱۳۶)

پھر یہ مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

''ورنہ کون نہیں جانتا کہ رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے ہیں
اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے۔۔۔'' (۱۴۷)

منٹو کے افسانوں میں بڑی تعداد خطابیہ افسانوں کی ہے، جس میں واحد متکلم قارئین سے مخاطب ہو کر اپنی سرگزشت سناتا ہے۔ یوں افسانے میں آپ بیتی کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ ان افسانوں میں ''پانچ دِن، آنکھیں، قیمے کی بجائے بوٹیاں پڑھیے کلمہ'' اور ''پانچ دِن'' بڑی اہم کہانیاں ہیں۔

''پڑھیے کلمہ'' خطابیہ انداز میں کہی گئی اِک نفسیاتی کہانی ہے، جس میں کہانی کا مرکزی کردار ہم سے مخاطب ہو کر خود پر گزرنے والے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ پینتیس روپے کا ملازم رکما بائی جیسی مرد مار عورت پر عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق بھی عجیب کہ جی چاہا کہ اُس کی دھوتی اُتار کر اُس کے جسم کی مالش شروع کر دے۔

کہانی کے شروع میں ہی رکما بائی کا چکنا بدن کسی اہم واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور پھر بار بار تیل چپڑا بدن کہانی کے تجسس اور اِک نئے موڑ کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔ اس کہانی میں تیل چپڑا بدن، پڑھیے کلمہ ''لا اِلٰہ اللہ محمد رسول اللہ'' تکرار کی صفت پیدا کرتے ہیں۔ رکما بائی تیل چپڑے بدن کو ڈھال بنا کر قتل کرواتی ہے۔ یعنی چکنے بدن کو جنسی ہتھیار یا آلۂ کار بنا کر جو چاہتی ہے کروا لیتی ہے۔ خود انتہائی دلیر، نڈر، نفسیاتی اور جنسی مریضہ ہے، جو اپنے عاشقوں سے جنسی کھیل کھیلنے کے بعد انھیں مار دیتی ہے یا نئے عاشق سے مروا دیتی ہے۔ واحد متکلم اُس کے سحر میں گرفتار ہوتا ہے۔ خود موت کے منہ سے نکلتا ہے اور خوف کے عالم میں رکما بائی کو قتل کرنے کے بعد اُس کے شوہر کو بھی مار ڈالتا ہے۔ قاتل یہ تک نہیں جانتا کہ کلائی میں نبض کہاں ہوتی ہے اور گردھاری لال کو مارنے کے بعد اُس کے ٹھنڈا ہونے کے انتظار میں بیٹھا رہتا ہے اور پولیس کے ہتھے چڑھ جاتا ہے۔

ہندو مسلم فسادات کے دَور میں ذاتی دُشمنیاں اور قتل و غارت بھی بلووں کی اوٹ میں کی جاتی تھیں۔ دونوں کرداروں کی نفسیاتی گرہیں بھی یہاں کھلتی ہیں۔ ایک نفسیاتی دلیری، جنون اور دوسرا خوف کی علامت ہے۔ منٹو نے دونوں کے کرداروں کی وضاحت بڑی جدید تکنیک میں کی ہے۔ جنسی بلیک میلنگ گھناؤنے جرم کرواتی ہے۔ کہانی کی مختلف کڑیاں بڑی چابک دستی سے بنی گئی ہیں۔ مسلسل بیان نہیں ہے، بلکہ ہر واقعے کے بعد کہانی پلٹا کھا کر تکرار کے اُنھی لفظوں کو بیان کرتی ہے، جس میں واحد متکلم کا یہ نفسیاتی پہلو جھلکتا ہے کہ معصوم اور سیدھا سادا انسان خوف کی حالت میں خوفزدہ بلی کی طرح حملہ آور ہو جایا کرتا ہے اور قتل جیسا جرم بھی کر سکتا ہے پھر تکنیک کی جدت ''پانچ دِن'' میں بھی موجود ہے۔ اس کہانی کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں جموں توی کے راستے میں چھوٹا سا پہاڑی گاؤں بٹوت آتا ہے، جہاں کے سینی ٹوریم میں واحد متکلم بہت سارے مریضوں میں سے ایک مریض ہے۔ اس پُر فضا سینی ٹوریم کی منظر کشی میں اِک عجب رومانوی کرب و

افسردگی چھائی ہوئی ہے۔مثلاً یہ تشبیہیں

خاکستری اُداسی ،موت کی زردیاں کانپنے لگیں۔تخیل میں بھیگی ہوئی نثر کی مثال دیکھئے:

''سب سے آگے ایک خوف زدہ'' کیوں؟''اوراس کے پیچھے بہت سے ڈرپوک نہیں۔۔۔''(۱۴۸)تشبیہاتی ،استعاراتی اورتاثراتی اسلوب کی مثال ملاحظہ ہو۔''

''سینے نور یم ایک مرتبان سالگتا ہے،جس میں یہ مریض پیاز کی طرح سرکے میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ایک کانٹا آتا ہے اور جو پیاز اچھی طرح گل گئی ہے۔اسے ڈھونڈتا ہے اور نکال کرلے جاتا ہے۔''

اس افسانے میں منٹو کی تخیلی نثر اپنی انتہا پر ہے:

''دفنا آئے آپ نمبر بائیس کو۔''

میں نے مڑ کر دیکھا۔سفید بستر پر دو کالی آنکھیں مسکرا رہی تھیں۔اُس نے جب یہ کہا'' دفنا آئے آپ نمبر بائیس کو؟ تو مجھے ایسا محسوس ہوا کہ ہم انسان کونہیں بلکہ ایک عدد دفنا کرآ رہے ہیں۔''(۱۴۹)

اسلوبیاتی حسن کا شہکار دیکھئے:

''دوسرے روز میں حسب معمول سیر کو نکلا،ہلکی ہلکی پھوار گر رہی تھی،جس سے فضا بہت ہی پیاری اور معصوم ہوگئی تھی۔یعنی جیسے اس کوان مریضوں سے کوئی سروکار ہی نہیں،جو اس میں جراثیم بھرے سانس لے رہے تھے۔۔۔چیڑ کے لانبے لانبے درخت، نیلی نیلی دُھند میں لپٹی ہوئی پہاڑیاں،سڑک پرلڑھکتے ہوئے پتھر۔۔۔پست قد،مگر صحت مند بھینس، ہر طرف خوبصورتی تھی۔۔۔میں نے سوچا کہ ایک آدمی کا مرنا موت ہے۔ایک لاکھ آدمیوں کا مرنا تماشا ہے۔سچ کہتی ہوں۔موت کا وہ خوف جو کبھی مرے دِل پر ہوا کرتا تھا، بالکل دُور ہوگا۔ ہر بازار میں دس بیس ارتھیاں اور جنازے نظر آئیں تو کیا موت کا اصلی مطلب فوت نہیں ہو جائے گا۔میں صرف اتنا سمجھ سکی ہوں کہ ایسی بے تحاشا موتوں پر رونا بیکار ہے۔ بے وقوفی ہے۔۔۔اوّل تو اتنے آدمیوں کا مرنا ہی سب سے بڑی حماقت ہے۔''(۱۵۰)

ان فکر انگیز جملوں اور اِک سوگوار فضا کو پیدا کرنے والی مہین مہین بادلوں کی سی نثر میں منٹو موت وزندگی کے فلسفے پر دو کرداروں کے درمیان گفتگو کرواتے ہیں،جیسے روئی کے پھاہے ٹیس چھوڑتے زخموں پر رکھے جا رہے ہوں اور ہلکے ہلکے چھید لگائے جا رہے ہوں۔میٹھا میٹھا درد اُٹھتا ہے اور انسان فطرت وتقدیر کی حاکمیت کے فلسفے کے سامنے خود کو حقیر اور بے مایہ سمجھنے لگتا ہے،جیسے دُکھ اپنی بے بسی پر طنزیہ ہنسی ہنس رہا ہو۔

اب کہانی کا دوسرا حصہ شروع ہوتا ہے، جس میں دق کے مرض میں مبتلا سکینہ اپنے ساتھ گزرے ہوئے، عجیب وغریب واقعے کا بیان کرتی ہے۔ ان دونوں حصوں کو جوڑنے کے لیے قصیدے کے شعر گریز کی طرح مصنف جسمانی موت اور کسی خواہش یا جذبے کی موت کا موازنہ کرتا ہے۔ یوں کہانی اپنے اصل موضوع کی طرف پلٹا کھاتی ہے، جب سکینہ کہتی ہے۔

''یہ کال قحط، جنگ اور بیماریاں سب واہیات ہیں۔۔۔ان سے مرجانا بالکل ایسا ہے، جیسے اُوپر سے چھت آ گرے، لیکن دِل کی ایک جائز خواہش کی موت بہت بڑی موت ہے۔ انسان کو مارنا کچھ نہیں لیکن اس کی فطرت کو ہلاک کرنا بہت بڑا ظلم ہے۔'' (۱۵۱)

سکینہ قحط بنگال کی بھوک کا شکار تھی، جب وہ ایک ایسے گھر میں داخل ہوتی ہے، جہاں ایک شخص فطرت کی بھوک کا شکار ہو کر مر رہا ہے لیکن پیٹ کی بھوک کا علاج وہاں بکثرت موجود ہے لیکن اس شخص کے پاس اناج کی ترسی ہوئی خواہش نہ تھی۔ اُس کی نگاہوں میں ایک ننگی اور بھونڈی للچاہٹ تھی، جو کہتا ہے:

''بھوک بڑی پیاری چیز ہے لیکن ایک ہوں میں کہ اس نعمت سے محروم ہوں، نہیں محروم نہیں کہنا چاہیے، کیونکہ میں نے خود اس کو ہلاک کیا ہے۔'' (۱۵۲)

دراصل پروفیسر نے خود کو فطری تقاضوں سے دُور رکھ کر فطرت کو ہلاک کیا وہ عظمت کے چبوترے پر براجمان ہو کر اپنی ہی خواہش اور طلب کے خلاف لڑتا رہا اور مرنے سے محض پانچ روز پہلے وہ اس حقیقت کا اعتراف کرتا ہے کہ وہ خود کو اور لوگوں کو دھوکا دیتا رہا ہے۔ وہ کہتا ہے:

''کاش مجھ میں اتنی ہمت ہوتی کہ اپنے اس اُونچے کریکٹر کو ایک بانس پر لنگور کی طرح بیٹھا دیتا اور ڈگڈگی بجا کر لوگوں کو اکٹھا کرتا کہ آؤ اور عبرت حاصل کرو۔''

پھر وہ سکینہ کے پیٹ کی بھوک کو بلیک میل کرتا ہے اور اپنی جنس کی بھوک مٹاتا ہے اور اُس کی بے چینی اور اضطراب کو سکون مل جاتا ہے۔ وہ مرتے وقت کہتا ہے:

''سکینہ! میں لالچی نہیں۔۔۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دِن میرے لیے بہت ہیں۔۔۔میں تمہارا شکر گزار ہوں۔'' (۱۵۳)

کہانی اپنے منفرد موضوع، چونکا دینے والے انجام۔ جدید تکنیک، لغیاتی جہت کی بنا پر منٹو کی اچھی کہانیوں میں شمار ہوتی ہے۔ بھوک، قحط، بیماری، دِق جیسی موت کا یقینی اشارہ اُن کی کیفیات اور پھر فطرت کی موت کی علامت یعنی مرتے ہوئے پروفیسر کا کردار۔ کہانی کو وحدتِ تاثر میں باندھ دیتے ہیں۔ ساری بھوکیں بیماری اور موت اس فطرت کی موت کے سامنے ہیچ ہیں۔ یوں کہانی اک فلسفیانہ اور نظریاتی بنیاد حاصل کرتی ہے۔ بھوک خود غرض، غیر مہذب اور اندھی ہے۔ یہی انداز پروفیسر کی جنسی بھوک کا ہے کہ وہ اک مہلک مرض کا شکار ہونے کے باوجود صحت مند سکینہ کی پیٹ کی بھوک خرید لیتا ہے اور انتہائی خود غرضانہ انداز

میں زندگی کے آخری لمحوں میں اپنی پیاری سکینہ کو بخش جاتا ہے۔اس کہانی کا تھیم ہی نیا نہیں بلکہ اس کی تکنیک بھی ایک منفرد تجربہ ہے۔

منٹو تکنیک کے نئے نئے تجربے اُردو افسانے میں شامل کرتے رہے،کئی کہانیاں مکالماتی انداز میں لکھیں جس میں دو یا زیادہ کردار باہم گفتگو کرتے ہوئے کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔مثلاً جھنگن،خوشبودار تیل،سونے کی انگوٹھی،پسینہ،شلجم،برف کا پانی۔

ان کہانیوں کے عنوانات ہی بتاتے ہیں کہ یہ مختصر اور خیال افروز تحریریں ہیں۔ان میں واقعات کا بہاؤ اور المیاتی یا حادثاتی فضا موجود نہیں ہے۔ چلتے چلتے کہی گئی باتیں ہیں۔ یہ کہانیاں اپنے کرداروں کا تعارف بھی مکالموں کے ذریعے کرواتی ہیں۔عموماً میاں بیوی کے درمیان چلنے والی نوک جھونک یا کسی غلط فہمی پر مبنی چھوٹی موٹی تکرار پر مشتمل ہوتی ہیں۔ یہ واقعاتی کہانیاں نہیں ہیں بلکہ خیال کی وضاحت کے لیے واقعات بنے گئے ہیں۔ باتوں ہی باتوں میں مسئلہ سامنے آتا ہے اور بڑے لائٹ موڈ میں اختتام ہوتا ہے۔ان کہانیوں میں مکالمات کی بنیادی سادگی وسلاست، روانی، شگفتگی، اختصار براہِ راست اور دونوک انداز تو موجود ہوتا ہے لیکن اسلوب کا وہ ترفع جو دوسری قسم کی کہانیوں کے اسلوب میں موجود ہے وہ یہاں ممکن نہیں ہے۔سادہ اور اکہرے پلاٹ کی کہانیوں کی زبان و بیان بھی سادہ ہوتی ہے،جن کہانیوں کا موضوع مضبوط ہوتا ہے۔وہاں منٹو کا اسلوب بھی بڑا مضبوط اور ذو معنویت لیے ہوتا ہے۔اس طرح منٹو کے افسانوں کے دو واضح اسلوب بن جاتے ہیں۔ایک وہ جو تخلیق کا کرب سمیٹے ہوئے ہوتے ہیں۔ایک وہ جو رواروی میں لکھی ہوئی کہانیاں ہیں۔موضوع جتنا عام اور چھوٹا ہوگا۔اتنی ہی بھاری ذمہ داری بیانیے پر آ جائے گی۔منٹو کی ان چھوٹی چھوٹی کہانیوں میں بھی خیال افروز جملوں کی کمی نہیں جو اس بات کا ثبوت ہیں کہ ان کہانیوں کا خالق ہتک کھول دو اور ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسی کہانیاں لکھتا ہے،مثلاً

> ''مجھے ایکٹرسوں اور طوائفوں سے سخت نفرت ہے۔۔۔ مجھے ان سے کوئی دلچسپی نہیں۔۔۔وہ عورتیں نہیں سلیٹیں ہیں،جن پر کوئی بھی چند حروف یا لمبی چوڑی عبارت لکھ کر مٹا سکتا ہے۔۔۔''

ان چھوٹے چھوٹے مکالموں میں میاں بیوی کے رشتے،عورت مرد کی نفسیات واضح ہوتی ہے۔ان معلومات میں تجسس اور دلچسپی کا عنصر بدستور برقرار رہتا ہے۔اس ضمن میں ڈرامائی تکنیک میں لکھا ہوا افسانہ''اُوپر، نیچے اور درمیان''ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔اس لیے نہیں کہ اس افسانے پر فحاشی کا مقدمہ چلا، بلکہ اس لیے کہ اس کی تکنیک ہی منفرد نہیں ہے بلکہ اس کا موضوع بھی فکر انگیز ہے،جس میں دو طبقات یعنی امرا اور غربا کے باہمی تفاوت کو بڑے منفرد انداز یعنی جنسی عمل کے حوالے سے دیکھا گیا ہے۔ان دونوں کی انتہاپسندی کے درمیان متوسط طبقے کی میانہ روی دکھائی گئی ہے۔منٹو کی فکر کی ندرت اس موضوع میں سے

جھلکتی ہے۔

منٹو کے مجموعے ''تولہ، ماشہ رتی'' کے تقریباً سارے ہی افسانے اسی ہلکے پھلکے اندازِ تحریر کے حامل ہیں۔ مکالماتی اور ڈرامائی انداز میں لکھے گئے افسانوں میں ہلکے پھلکے موضوعات کو اندازِ بیان کی جدت میں سمویا گیا ہے۔ ان کے عنوانات سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ ان میں کوئی گہرا رنگ یا فلسفہ موجود نہیں ہے۔ مثلاً شلجم، برف کا پانی، چند مکالمے، رتی، ماشہ، تولہ، گاف گم، نفسیات شناس، انجام، ملاقاتی، جھمکے، سگریٹ اور فاؤنٹین پن، تین میں نہ تیرا میں وغیرہ

البتہ اس انداز میں لکھا گیا۔ منٹو کا افسانہ ''سڑک کے کنارے'' انتہائی منفرد افسانہ ہے، جو مکمل طور پر اُن کے حسنِ اسلوب کا نمونہ ہے، جس میں نہ تو واقعات کا تنوع ہے اور نہ ہی کرداروں کی ہماہمی۔ اک کنواری ماں کے وہ جذبات و احساسات ہیں، جو اپنے پیٹ میں پلنے والی اس ناجائز اولاد کے متعلق وہ محسوس کرتی ہے۔ یہ علامات اور حقیقت کا خوبصورت امتزاج ہے۔ دلائل کی وضاحت کے لیے برجستہ تشبیہات استعمال ہوئی ہیں۔ یہ تشبیہات افسانے کے سیاق و سباق میں پوری طرح فٹ آتی ہیں۔ جذبات نگاری کے لیے جو استعیارات اخذ کیے گئے ہیں۔ وہ نادر اور موزوں ہیں لیکن اُن کا اظہار عام فہم انداز میں کیا گیا ہے۔

لطافت زبان اور خوبصورت اسلوب کے حوالے سے یہ منٹو کا توجہ طلب افسانہ ہے۔ یہ تخلیقی نثر شاعری کے قریب قریب ہے۔ پوری کہانی جیسے کوئی المیہ نظم ہو جس کی زبان کا رچاؤ جزئیات نگاری کی باریکی، فکر کی ندرت، محاورات کی پہلوداری، شعریت و نغمگیت، عورت کی مخصوص دِنوں میں پیدا ہونے والی ذہنی جذباتی کیفیت کی ایسی عکاسی کی ہے کہ یہ کیفیت ہمارے قلب و ذہن میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ ایسے حالات میں عورت پر جو کچھ گزرتا ہے۔ اس کی ذہنی کشمکش رُوحانی کرب معاشرے کی طرف سے اس ناجائز فعل کا متوقع ردِ عمل اور پھر اس مرد کا ہرجائی اور بے وفا کردار جو وقتی حظ کے بعد غائب ہو جاتا ہے اور اُس کے حصے کی تمام بدنامیاں اور اذیتیں صرف یہ عورت جھیلتی ہے۔ منٹو نے اِن سب پیچیدہ معاملات کی ایسی جاندار تصویر کشی کی ہے کہ پوری کہانی اک تار میں بندھ جاتی ہے اور یہ تار ہمارے دِلوں سے 'جڑا ہوتا ہے۔ اس سے متعلق جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

> ''یہ افسانہ نہ مقامی ہے نہ عصری بلکہ آفاقی ہے۔ زمان و مکان کی قید و بند سے آزاد، یہ افسانہ نہ صرف آفاقی ہے بلکہ اس نے منٹو کے فن کو بھی آفاقیت عطا کی ہے۔ روئے زمین پر یہ کہانی ازل سے اپنے آپ کو دُہراتی چلی آ رہی ہے اور ابد تک دُہرائی جاتی رہے گی۔ یہ کسی مخصوص عورت کی کہانی نہیں یہ حوا کی بیٹی کی کہانی ہے، کس بیٹی کی ہر بیٹی کی۔۔۔'' (۱۵۴)

یہ کہانی واحد متکلم کی تکنیک میں لکھی گئی ہے لیکن پہلی بار کسی عورت کی زبانی بیان ہوئی ہے، ورنہ منٹو کا ہر

واحد متکلم مرد ہوتا ہے۔ اسی لیے کہانی میں واقعیت اور آپ بیتی کا تاثر بڑا فطری ہے۔ عورت اپنے وجود میں ہونے والی اس نئی تعمیر کا اظہار جس انداز سے کرتی ہے۔ وہ اس تجربے کو اک نیا آہنگ اور سوز و ساز بخش دیتا ہے۔ تشبیہات میں مشبہ اور مشبہ کی مماثلت نئے نئے استعاروں میں مستعارلہ اور مستعارمنہ کی مطابقت شاعرانہ انداز لیے ہوئے ہے، جس میں فکری ترفع ہے۔

مثالیں دیکھئے:

''یہ میرے اندر دیکتے ہوئے چولہوں پر کس مہمان کے لیے دودھ گرم کیا جا رہا ہے۔ یہ میرا دل میرے خون کو دھنک دھنک کر کس کے لیے نرم و نازک رضائیاں تیار کر رہا ہے۔ یہ میرا دماغ میرے خیالات کے رنگ برنگ دھاگوں سے کس کے لیے ننھی منی پوشاکیں بن رہا ہے۔''(۱۵۵)

یہ بڑا ہی منفرد افسانہ ہے جو منٹو کے تمام افسانوں سے مختلف انداز لیے ہوئے ہے۔ عام طور پر منٹو واقعات کی شدت اور اُن کی انوکھی ترکیب پر انحصار کرتا ہے لیکن یہ پوری کہانی اس واقعے کے پیدا شدہ اثرات اور کیفیات کا تخلیقی اظہار ہے، جس کی تکنیک میں رُومانی نثر اور رُومانی کرب بنیاد بنتے ہیں۔ ہر کیفیت اور جذبے کے اظہار کے لیے کوئی نہ کوئی مماثلت تلاش کی گئی ہے۔ تکرار، فضابندی میں بھی ہے اور جذبات نگاری اور فکری جہت میں بھی ہے۔ خیال کی تکرار دیکھئے:

''یہ دُنیا ایک چوراہا ہے، پھوٹنے دو، میری زندگی کے تمام بھانڈے۔۔۔ میری زندگی تباہ ہو جائے گی۔۔۔ ہو جانے دو۔۔۔ مجھے میرا گوشت واپس دے دو۔۔۔ میری رُوح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو۔۔۔ تم نہیں جانتے۔۔۔ یہ کتنا قیمتی ہے۔۔۔''(۱۵۶)

منٹو انقلابی ذہن رکھتے تھے۔ وہ سماج کی بنائی ہوئی حدوں اور غیر فطری قدغنوں کو فطرت کے عمل کے خلاف سمجھتے تھے۔ یہاں بھی عورت فطرت کے عمل میں شامل ہو چکی ہے لیکن معاشرہ اس فطری عمل کو بھی کچھ مذہبی اور معاشرتی قیدوں میں جکڑا دیکھتا ہے۔ یہ اس افسانے کا ایمائی پہلو ہے۔ ماں بمثل دھرتی کے ہے جس طرح دھرتی کی کوکھ میں بیج پھوٹتا ہے تو وہ گل و گلزار ہو جاتی ہے۔ اس کی حیثیت و اہمیت ہی بدل جاتی ہے لیکن یہاں عورت ماں بننے جا رہی ہے تو پہلے اُسے سماج کے ٹھیکیداروں کے سامنے جوابدہ ہونا پڑتا ہے۔ کیونکہ ان کے قانون میں ماں بننے کا یہ انداز اک گناہ ہے، جب اس کی کوکھ کا موتی سیپ سے باہر نکلے گا تو گناہ کی زندہ علامت بن جائے گا۔ یہاں موتی گناہ کی علامت ہے جو خارجیت میں داخلیت کا استعارہ ہے۔

ممتاز شیریں کی رائے میں یہ افسانہ منٹو کی فنی تکمیل کا نمونہ ہے، لکھتی ہیں:

''ایک خاص واقعہ، ایک خاص تجربہ، ایک خاص انوکھا، انفرادی کردار پیش کرنا منٹو کی ایک خصوصیت تھی''سڑک کے کنارے''میں بھی ایک خاص واقعہ ہے جو ایک خاص مرد

اور خاص عورت سے وابستہ ہے لیکن یہاں خصوصیت آفاقیت میں حلول کر گئی ہے۔
افسانے کی ساری جزئیات میں صرف ایک چیز ایسی ہے جو خصوصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مرد کی نیلی آنکھیں۔۔۔ لیکن ان نیلی آنکھوں کی آسمان کی نیلاہٹ سے تشبیہ، آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا۔۔۔۔ اس خصوصیت میں بھی وہی کائناتی وژن کا احساس پیدا ہوجاتا ہے۔ یہاں ہم زمان اور مکان کی تخصیص کو بھی بھول جاتے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ واقعہ کسی خاص عورت اور مرد سے وابستہ ہے۔
دو رُوحوں کا سمٹ کر ایک ہوجانا اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا۔ دو رُوحیں سمٹ کر اس ننھے سے نکتے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے۔''(۱۵۷)

منٹو ماں بننے کو گناہ ثواب، جائز ناجائز کے خانوں میں تقسیم نہیں کرتے۔ وہ اسے کائناتی اکائی تصور کرتے ہیں اور فطرت کی رُوح سمجھتے ہیں، جس پر معاشرتی خوف کسی تخریب کی طرح طاری ہے، جس کے سامنے فطرت مجبور ہے۔ افسانے کا انجام اسی مجبوری کی وضاحت ہے، جب اخبار میں خبر چھپتی ہے:

''دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے ہوئے سڑک کے کنارے پڑی ہوئی پایا اور اپنے قبضے میں لے لیا۔ کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا تھا اور عریاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا تاکہ سردی سے مرجائے مگر وہ زندہ تھی۔ بچی بہت خوبصورت ہے، آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو اسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔''(۱۵۸)

منٹو کا عمومی انداز تحریر غیر جذباتی ہے لیکن اس افسانے میں اُس کا اسلوب جذبات سے مملو ہے۔ موضوع ایسا ہے کہ اُس کی خارجی و داخلی سطحیں ایک ہوجاتی ہیں۔ عموماً انتہائی جذباتی موضوع کے لیے منٹو غیر جذباتی اسلوب اپناتے ہیں لیکن یہاں ایسا ممکن نہ تھا کہ صیغہ واحد متکلم نے واقعیت اور آپ بیتی کا تاثر اُبھار دیا ہے لیکن اس کا انجام چونکہ اخباری رپورٹ پر مبنی ہے۔ اس لیے یہاں انداز بالکل غیر متعلق اور خارجی نوعیت کا ہے۔ اب اس کے اندر چھپے ہوئے کرب کو قاری کے سپرد کر دیا گیا ہے کہ وہ خود اس کی تہ میں کلبلاتے دُکھ کو سمجھے اور اُس سنگدلی کا سراغ لگائے جس کا ذمہ دار وہ مرد ہے جو اپنی ضرورت پوری کر کے نتائج کی ذمہ داری قبول کرنے سے فرار ہوگیا وہ ماں ہے جو سماج کے چوراہے میں کھڑی اُٹھتی ہوئی اُنگلیوں سے گھبرا کر بھاگ نکلی یا وہ سماج ہے جو اپنے بنائے ہوئے قواعد کے سامنے کسی مجبوری، کسی دُکھ یا فطرت کی ستم ظریفی کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتا۔ یہ انجام اس کہانی کا منطقی انجام بنتا ہے۔ یہ ایک آفاقی موضوع کی اَمر کہانی ہے، جس کا موضوع دراصل انسانی فطرت کی مجبوری اور اُس کا کرب ہے جو اپنے اسلوب سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ایک ایک لفظ اس دُکھیاری ماں کے دُکھ میں آنسو بن کر ٹپک رہا ہے۔ یہ ایک حزنیہ نغمہ ہے،

جس کی لے میں بڑی تاثیر ہے۔

منٹو کے افسانوں میں اِک علامتی سطح ملتی ہے۔خصوصاً سیاہ حاشیے میں یہ علامتی سطح زیادہ نمایاں ہے کہ چندسطری افسانچوں میں کوئی گہراموضوع سمودیا گیا ہے۔اس طرح ان کے اندر سے کئی معنی اور مفاہیم برآمد ہوتے ہیں۔یوں سیاہ حاشیے کی تکنیک بھی نئی ہے اور اسلوب بھی کہ افسانہ نگار، نہ رائے دیتا ہے، نہ تبصرہ کرتا ہے، نہ حقائق کو تفصیل دیتا ہے۔اخباری خبر کی طرح ایک پُر جہت سرخی جماتا ہے اور واقعے کو چند لکیریں کھینچ کر خاکہ سا بنادیتا ہے، جس میں رنگ ہمارا تخیل، مشاہدہ اور تصور خود بھرتا ہے۔جسے مصنف نے اپنے قلم سے بیدار کردیا ہوتا ہے۔مصنف کا کوئی سیاسی نقطۂ نظر، کوئی سماجی مسلک، کوئی مذہبی عقیدہ، کوئی ذاتی وابستگی، کہیں نظرنہیں آتی۔سوائے انسان دوستی کے ہمہ گیر بے تعصب جذبے کے، منٹو کے نزدیک مرنے والا نہ مسلمان ہے نہ ہندو بس انسان ہے مارنے والا بہیمانہ فطرت کا نمونہ ہے۔اسی لیے ان انسانیت سوز واقعات کے اندر سے وہ انسانی فطرت کی مضحکہ خیزیاں ڈھونڈ نکالتا ہے۔ان کے بہت سے افسانچے لطیفے بن جاتے ہیں۔قتل و غارت، عصمت ریزی، لوٹ مار جس کا حصہ پورا معاشرہ بن چکا ہے۔انسانیت کی اس ہمہ گیر تذلیل پر منٹو ہنستا ہے۔یہ دیوانے کی ہنسی نہیں یہ اُس انتہا پر جاکر ہوتا ہے جب رونا ہنسی میں تبدیل ہو جاتا ہے اور انسان بے بسی کی اس حد پر کہتا ہے میں روؤں کہ ہنسوں۔

یوں یہ لطیفے چٹکلے اور ہنسی، علامت بن جاتی ہیں اُس کرب کی، اُس تذلیل کی، اُس بے حسی کی جہاں غالب نے کہا تھا ''مشکلیں اتنی پڑیں کہ آساں ہوگئیں۔''

منٹو کے تقریباً ہر افسانے میں دو رویں چلتی ہیں۔اُن میں ایک داخلی، باطنی، نفسیاتی اور علامتی رو ہوتی ہے۔یہ رواُن کے بڑے بڑے واقعاتی افسانوں میں بھی موجود رہتی ہے۔مثلاً ''ٹھنڈا گوشت، ٹیٹوال کا کتا، ہتک'' وغیرہ

لیکن بعض افسانے مکمل طور پر علامتی اسلوب میں لکھے گئے۔مثلاً فرشتہ، باردہ شمالی اور پھندنے۔
سعادت سعید لکھتے ہیں:

> ''منٹو نے دمودر گپت کی مانند معاصر دُنیا کے نگارخانے میں موجود کاروباری اخلاقیات کے متعدد پہلوؤں کو علامتی پیرائے میں بیان کیا۔دمودر گپت کا قدیم نگارخانہ نئے زمان ومکان میں کس قدر چمک رہا ہے۔اس کا اندازہ طوائف، رنڈی اور نکیائی کے حوالے سے لکھے جانے والے ان کے مؤثر افسانوں سے بخوبی ہوسکتا ہے۔طوائف کا کردار نمائندہ یا نشان کی نسبت سے نہیں علامت کے سیاق وسباق میں اپنی مصنوعی خوشبو، ڈھلتی عمر اور مجبوریوں کے خوفناک کوائف سمیت یوں سامنے آیا ہے کہ ایک سطح پر سماجی کاروباریت کے ڈھول کا پول بھی کھلا ہے۔کسی عمومی شئے یا

کیفیت کی معنوی توسیع اسے استعارے یا علامت میں ڈھال دیتی ہے۔''(۱۵۹)

منٹو روایت شکن اور جدت پسند تھے، جس کا مظاہرہ وہ اپنے موضوع اور اسلوب دونوں میں کرتے ہیں۔ اُنھوں نے اُردو ادب میں پہلی بار روایتی کہانی کا ڈھانچا تبدیل کیا اور اسلوب کے بنے بنائے پیمانوں اور زاویوں کو توڑا، بلکہ اِک ایسی کہانی کا تجربہ بھی اُردو میں شامل کیا جو کسی مرکزی تھیم یا پلاٹ کے بغیر تھی اور جس کی لفظیات بنے بنائے سانچوں سے انحراف کر رہی تھیں۔

باردہ شمالی میں گاگلز اور شرٹس عورتوں اور مردوں کی علامتیں بنتی ہیں، جن کے حوالے سے اُن کے جنسی رویوں اور کج رویوں کو بیان کیا گیا ہے۔ اس کا انداز بیان تمثیلی ہے۔ یہاں الفاظ اپنے لغوی معنی سے انحراف کرتے ہوئے کچھ ایمائی و استعاراتی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ واقعات کی مرکزیت یا وحدتِ تاثر کی بجائے خیال یا تصور کی وحدت تلاش کی جاسکتی ہے۔ لفظوں کا کثیر الجہت استعمال ملتا ہے۔ اُن کی خارجی ہیئت و ترکیب میں سے داخلی تناقص سامنے لایا جاتا ہے۔ یوں لسانی نظام ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جاتا ہے، جیسے پھندنے میں خاندانی نظام انتشار کا شکار ہے۔ بے راہ رو جنسی رویوں، منفی عناصر سے بھری ہوئی کوٹھی اور باغ کے بیان میں پورا لسانی سٹرکچر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔ لفظ اشیاء کے قائم مقام بنتے ہیں، جو نظر آتا ہے دراصل وہ ویسا نہیں ہے۔ سب کچھ ذو معنویت میں لپٹا ہوا ہے، جنسی بے راہ روی کی علامتیں بلیوں، مرغیوں کا جھاڑیوں کے پیچھے انڈے بچے دینا۔ ڈرائیور کا بیگم کے جسم کو مالش کرنا، نوکرانی کا قتل ہونا، بلوں کا باغ میں گھومنا، سب علامتیں ہیں۔

لال پھندنا خاص معنویت رکھتا ہے، جو ہر بدلتے واقعے میں ہمیں نظر آتا ہے۔ دراصل یہی علامت کہانی کا اِتحاد بنتی ہے۔ یہ وحدتِ تاثر بھی اِک علامتی معنی لیے ہوئے ہے۔ بینڈ والوں کی وردیاں نوکرانی کے آزار بند، دُلہن جو ماں بننے والی تھی۔ اس نے بستر پر صرف ایک بچہ دیا، جو لال گوتھنا لال پھندنا تھا۔ لال رنگ لال پھندنا علامت ہے۔ خطرے کی، تشدد، خون ریزی اور جنسی بے راہ روی اور استحصال کی بھرپور علامت چونکہ یہی افسانے کا مرکزی تھیم ہے۔ اس لیے وحدتِ تاثر کی اکائی بھی یہی علامت بنتی ہے۔

بلیاں اُن عورتوں کی علامت بنتی ہیں جو کنواری ہوتے ہوئے حاملہ ہو جاتی ہیں اور جھاڑیوں کے پیچھے یعنی دُنیا سے چھپ کر بچے جنتی ہیں۔ کتیا اُس شادی شدہ عورت کی علامت ہے جو شوہر کے ہوتے ہوئے بھی دوسرے مردوں سے ناجائز تعلقات استوار کرتی ہے۔ بلوں اور کتوں کو ہوس پرست مردوں کی علامت بنایا گیا ہے۔ بدعادت مرغیوں کی علامت اُن عورتوں کی بنتی ہے جو محض جنسی تسکین چاہتی ہیں۔ بچوں کے جھنجھٹ میں نہیں پڑتیں۔ مجموعی طور پر امیر طبقہ، مغرب زدہ طبقہ، جس بے راہ روی کا شکار ہے یہ کہانی اُسی کی علامتی عکاسی کرتی ہے۔ اُس کی جڑوں میں ریخت کا عمل شروع ہو چکا ہے۔ اخلاقی بے راہ روی کا دیمک لگا ہے اور خاندانی اکائی ٹوٹ رہی ہے۔ اس ٹوٹتی ہوئی اکائی کا شکار کہانی کا مرکزی کردار لڑکی کا احساس

تنہائی، جو عدم توجہ اور جنسی عدم تسکین کے باعث آخر کار خودکشی کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے، جس کی نگاہوں میں بچپن سے لال پھندنے جھلملاتے رہتے ہیں اور اُس کے تصور میں بھی، خواب میں بھی یہی لال پھندنے نظر آتے ہیں جو اُس کے ذہنی، ہیجان اور نفسیاتی کشمکش کی علامت بنتے ہیں۔ خارجی عناصر کی عدم استقامت جو بے چینی اُس کے اندر برپا کرتی ہے، وہ اس کی خودکشی پر منتج ہوتی ہے یعنی ''یہ تہذیب آپ اپنے خنجر سے خودکشی کرے گی۔'' اس مغرب پرست طبقے کی اپنی ہی پیدا کردہ آزادیاں ان کے لیے سامانِ شیون ہو گئیں اور گلے کا پھندہ بن گئیں، یہ احساس لال پھندنوں کی علامت میں ڈھل جاتا ہے۔ یوں کہانی کا مرکزی کردار ان پھندنوں کے خوف میں جسم و رُوح کی تنہائی معاشرتی و انسانی انتشار اور بالآخر بے مہار زندگی سے نفرت کو اپنے برہنہ جسم پر مختلف رنگوں سے پینٹ کر کے مر جانا اک احتجاج کی علامت بنتا ہے کہ زندگی لوازمات زندگی کے ہاتھوں شکست کھا جاتی ہے۔ اُنھی رنگینوں کے ہاتھوں بے رنگ ہو جاتی ہے، جن کی خواہش میں جیتی ہے کہ کسی بھی شئے کی افراط اُسے بے رُوح بنا دیا کرتی ہے۔ اسی بے رُوح زندگی کی عکاسی اس افسانے میں ہوئی ہے، جو بظاہر زندگی کی ہماہمی سے لبریز ہے۔

انیس ناگی لکھتے ہیں:

> ''اس افسانے کی ایک سے زیادہ معنوی پرتیں ہیں۔ اس میں منو نے تمام بیان کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے افسانے کا سٹرکچر بنایا ہے، جو تاثراتی بھی ہے اور مظہریاتی بھی، مظہراتی Phenomenologicalاسلوب میں مظہر کو صرف بیان کیا جاتا ہے کہ مظہر کے بیان کے ذریعے اس کے اوصاف اُجاگر ہوتے ہیں' 'پھندنے'' میں منو نے افسانے کا ڈھانچہ، بیان، تضاد اور عجیب و غریب تمثالوں سے مرتب کیا ہے۔ وہ افسانے میں کہانی کی نفی کرتے ہوئے بھی کہانی کا قرینہ مرتب کرتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے ایک دوسرے سے متصل ہوتے ہیں۔''(۱۶۰)

اس افسانے میں منو نے اِک نئے اسلوبیاتی نظام کا تجربہ کیا ہے۔ روایتی زبان کے سٹرکچر کو توڑ کر نئی تراکیب نئے استعارے، نئی علامتیں بنائی ہیں اور پرانے لفظوں کو نیا معنوی نظام بخشا ہے۔

جدید تکنیک کا ایسا تجربہ کیا ہے جو نئے افسانے کا پیش رو ثابت ہو۔ آج جدید علامتی افسانے کی بنیادیں پھندنا، فرشتہ اور باردہ شمالی میں موجود ہیں، جن میں واقعات کی کڑیاں نہیں ملتیں۔ کہانی جذبات، رجحانات اور احساسات کے ذریعے آگے بڑھتی ہے جو بظاہر بے ربط ہیں لیکن ان کے درون اِک ربط اور تسلسل موجود ہے۔

شمشیر حیدر شجر لکھتے ہیں:

''افسانے میں کہیں کہیں شعور کی رو کی جھلک بھی دِکھائی دیتی ہے۔ بادی النظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خیالات جس طرح ذہن میں آتے گئے۔ اسی طرح بیان کر دیئے گئے۔ پلاٹ کی عدم موجودگی کے باعث آزاد تلازمہ خیال Free Association of thoughts کے ذریعے بظاہر بے ربط خیالات میں ایک منطقی ربط پیدا کیا گیا ہے، جو تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ وہ داخلی تجربہ کی ہے۔ کیونکہ فنکار خود ہی کردار کی ذہنی کیفیات کا خلاصہ پیش کرتا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ علامتوں اور استعاروں کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے جو داخلی تجزیہ کا اصول ہے۔''(۱۶۱)

منٹو نے فرشتہ میں بھی شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک استعمال کی ہے، جس میں کہانی موجود ہے لیکن اُس کی گم شدہ کڑیاں جوڑنے کے لیے تحت الاشعور کے تلازموں کو جوڑا گیا ہے۔ بیانیہ میں علامتوں اور استعاروں کی بجائے شعور کی کیفیات کو استعمال کیا گیا ہے۔ پورے افسانے پر ایک ایمائی دھندسی چھائی ہے۔ چونکہ علامتی افسانے میں غیر جذباتی اور غیر متعلق انداز اختیار کیا جاتا ہے، جو انٹی سٹوری والی کہانی کے لیے ضروری ہے۔ فرشتہ میں غربت کے ہاتھوں اپنے بچوں کو مار ڈالنے کھانا مانگنے پر زہر دینے اور بچوں کے پیٹ کی خاطر جسم فروخت کرنے جیسے عمومی واقعات ہیں لیکن ان کا تمثیلی و علامتی اندازِ بیان کہانی کو اک منفرد تجربہ بنا دیتا ہے۔

منٹو اپنے افسانے کو تخیل کے عمل سے گزارتے ہوئے اسلوب کا پیراہن بھی حسب حال پہنا دیتے ہیں۔ اسی لیے وہ اتنی سرعت سے ایسی اچھی کہانیاں لکھ پائے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ کس موضوع کے لیے کونسی تکنیک اور اسلوب موزوں رہے گا۔ اسی لیے اُنھوں نے متعدد تکنیکیں اور اسلوب بیان اختیار کیے۔ اُنھوں نے بیانیہ افسانہ بھی لکھا۔ نفسیاتی، کرداری، واقعاتی، مکالماتی، علامتی غرض کہ ہر نوع کی تکنیک میں یکساں مہارت کا ثبوت دیا۔

حوالہ جات

۱۔ ریاض احمد، اسلوب بشمولہ نئی تحریریں، اشاعت اوّل، لاہور، حلقہ ارباب ذوق، نومبر ۱۹۵۷ء، ص ۶۹

۲۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اُردو افسانے کے رجحانات، اشاعت اوّل، کراچی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، احمد برادرز، ۲۰۰۰ء، ص ۵۳۸، ۵۳۹

۳۔ سراج منیر، مضمون منٹو ایک سرسری جائزہ، کہانی کے رنگ، اشاعت اوّل، لاہور، جنگ پبلشرز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۶

۴۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ نکی، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۶۹

۵۔ ایضاً // // // // // ص ۱۶۹

۶۔ ایضاً // // افسانہ آخری سلیوٹ // // // ص ۱۷۷

۷۔ ایضاً // // افسانہ حامد کا بچہ، منٹو راما، // // ۲۰۰۱ء، ص ۹۹

۸۔ ایضاً // // افسانہ ٹیڑھی لکیر، // // // ص ۲۸۷

۹۔ ایضاً // // افسانہ خوشیا // // // ص ۷۵۸

۱۰۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۴۲۴

وقار عظیم سیّد، ڈاکٹر، منٹو کا فن مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۵۸

۱۲۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ ڈرپوک، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۹۲۰

۱۳۔ ایضاً // // افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، منٹو نامہ // // // ۲۰۰۳ء، ص ۱۱

۱۴۔ ایضاً // // افسانہ پڑھیے کلمہ، // // // // ص ۲۵۹

۱۵۔ ایضاً // // افسانہ جانکی، // // // // ص ۳۱۴

۱۶۔ ایضاً // // افسانہ مس ٹین والا، // // // // ص ۲۶۸

۱۷۔ ایضاً // // افسانہ ٹھنڈا گوشت، // // // // ص ۴۰۴

۱۸۔ وقار عظیم سیّد، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا ہے مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۵۹

۱۹۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۰۷

۲۰۔جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۴۳۰

۲۱۔سعادت حسن منٹو، افسانہ بلاؤز، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۱۰

۲۲۔ایضاً ؍؍ ؍؍افسانہ ہتک، ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۸۹۶

۲۳۔وقار عظیم سیّد، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء

۲۴۔سعادت حسن منٹو، افسانہ بانجھ، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۶۷

۲۵۔ایضاً ؍؍ افسانہ شوشو ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ص ۷۴۷

۲۶۔ممتاز شیریں، معیار (تنقید)، اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۲۱

۲۷۔سعادت حسن منٹو، افسانہ خالی بوتلیں خالی ڈبے، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۱

۲۸۔ایضاً ؍؍ ؍؍ افسانہ سہائے ؍؍ ؍؍ ص ۲۰

۲۹۔ممتاز شیریں، معیار (تنقید)، اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۲۳

۳۰۔وقار عظیم سیّد، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۵۶

۳۱۔ایضاً ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۳۶۴

۳۲۔سعادت حسن منٹو، افسانہ گورمکھ سنگھ کی وصیت، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۲

۳۳۔ایضاً ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۱۱۳

۳۴۔ایضاً ؍؍ ؍؍ افسانہ آخری سلیوٹ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۱۲۵

۳۵۔وقار عظیم سیّد، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۶۷

۳۶۔ایضاً ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۳۶۹

۳۷۔ایضاً ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۳۶۰

۳۸۔سعادت حسن منٹو، افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۸

۳۹۔ایضاً ؍؍ ؍؍ افسانہ گورمکھ سنگھ کی وصیت ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۱۱۴

۴۰۔وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، اشاعت اوّل، نئی دہلی، مکتبہ جدید، دریا گنج، ۲۰۰۲ء، ص ۳۹

۴۱۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۱۹

۴۲۔ایضاً ؍؍ ؍؍ افسانہ نعرہ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ص ۸۰۰

۴۳۔وقار عظیم سیّد، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر،

۲۰۰۳ء، ۳۶۴

۴۴۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ جنک، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۹۱۹

۴۵۔ ایضاً ،، ،، ،،افسانہ یزید، منٹو نامہ، ،، ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۱۰۸

۴۶۔ ایضاً ،، ،، ،،افسانہ ٹیٹوال کا کتا ،، ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۱۵۰

۴۷۔ ایضاً ،، ،، ،،افسانہ سہائے، منٹو راما ،، ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۲۰

۴۸۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۲۳۸

۴۹۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۴۰۲

۵۰۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ موذیل، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۲۳۸

۵۱۔ خالد محمود سنجرانی، ڈاکٹر، منٹو کے افسانوں میں گھرانوں کے انہدام کے جنسی محرکات مشمولہ سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد)، مرتبہ شمشیر حیدر، شجر، نوید الحسن، اشاعت اوّل، لاہور، شعبۂ اردو جی۔ سی۔ یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۱۴

۵۲۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ ڈرپوک، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۹۲۰

۵۳۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۹۲۸

۵۴۔ وقار عظیم سید، پروفیسر، منٹو کا فن مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۶۵

۵۵۔ دیویندر اسر، منٹو حقیقت سے افسانے تک، مکالمہ، نمبر ۳، مدیر مبین مرزا، کراچی، بازیافت، جنوری ۱۹۹۸ء تا مارچ ۱۹۹۹ء، ص ۲۴۰

۵۶۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ، نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۰۷

۵۷۔ ابواللیث صدیقی، منٹو مشمولہ نقوش منٹو نمبر، ۴۹۔۵۰، مرتبہ محمد طفیل لاہور، ادارہ فروغ اردو، ص ۲۸۸

۵۸۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۳۸۲

۵۹۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،،ص ۴۳۷

۶۰۔ وقار عظیم سید، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۷۰

۶۱۔ سراج منیر، منٹو ایک سرسری جائزہ، کہانی کے رنگ، اشاعت اوّل، لاہور، جنگ پبلشرز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۷

۶۲۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۹۰

۶۳۔ سعادت حسن منٹو، میں افسانہ کیونکر لکھتا ہوں، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۳۹۹

۶۴۔ ممتاز مفتی، منٹو اور اس کا فن، مشمولہ منٹو نامہ، جگدیش چندر ودھاون، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۹۶

۶۵۔شورش کاشمیری چند یادیں، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، ۱۹را کتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۴۸۴

۶۶۔محمد اسداللہ، منٹو میرا دوست، اشاعت اوّل، کراچی، منٹو میموریل، ۱۹۵۵ء، ص ۶۸

۶۷۔جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۹۰

۶۸۔سعادت حسن منٹو، افسانہ ٹھنڈا گوشت، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۴۰۵

۶۹۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۴۰۸

۷۰۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۱۴

۷۱۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ پیرن ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۴۳۷

۷۲۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ ہتک، منٹو راما ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۲۰۰۱ء، ص ۹۰۱

۷۳۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۹۰۸

۷۴۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۹۱۱

۷۵۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۹۰۹

۷۶۔جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۳۰۱

۷۷۔سعادت حسن منٹو، افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۷

۷۸۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۱۴

۷۹۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۱۲

۸۰۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ لائسنس، منٹو راما ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۲۰۰۱ء، ص ۱۱۳

۸۱۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ ٹیٹوال کا کتا، منٹو نامہ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۲۰۰۳ء، ص ۱۴۵

۸۲۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ ممی ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۸

۸۳۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۱۹۱

۸۴۔جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۵۱۔۲۵۰

۸۵۔ابوسعید، منٹو، بحوالہ منٹو نامہ، مرتبہ جگدیش چندر ودھاون، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء

۸۶۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۱۳

۸۷۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ مسز ڈی کوسٹا، منٹو راما ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۹۵۰

۸۸۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ موذیل ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۲۳۸

۸۹۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ سراج ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ص ۱۸۵

۹۰۔ایضاً ۔۔ ۔۔ ۔۔ افسانہ کالی شلوار، منٹو نامہ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۲۰۰۳ء، ص ۲۶۰

۹۱۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ ٹھنڈا گوشت ،، ،، ،، ،،ص۴۰۹

۹۲۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ بانجھ،منٹوراما ،، ،، ،، ،،۲۰۰۱ء،ص۷۶۸

۹۳۔وقار عظیم سید، پروفیسر، منٹو کا فن مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء،ص۳۷۶،۷۷

۹۴۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص۷۱۰

۹۵۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ پہچان ،، ،، ،، ،،ص۷۳۸

۹۶۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ شوشو ،، ،، ،، ،،ص۷۴۸

۹۷۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ بلاؤز ،، ،، ،، ،،ص۸۱۳

۹۸۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ اس کا پتی ،، ،، ،، ،،ص۸۳۰

۹۹۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ ہتک ،، ،، ،، ،،ص۸۹۸

۱۰۰۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ شوشو ،، ،، ،، ،،ص۷۴۹

۱۰۱۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ خوشیا ،، ،، ،، ،،ص۷۶۴

۱۰۲۔وقار عظیم سید، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء،ص۳۸۱

۱۰۳۔سعادت حسن منٹو، افسانہ سڑک کے کنارے، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص۱۸۱

۱۰۴۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص۱۸۱

۱۰۵۔وقار عظیم سید، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، رائٹ بکس اکتوبر، ۲۰۰۳ء،ص۳۹۰

۱۰۶۔سعادت حسن منٹو، افسانہ ہتک، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص۸۹۶

۱۰۷۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ پہچان ،، ،، ،، ،،ص۷۴۴

۱۰۸۔ایضاً ،، ،، ،،افسانہ آخری سلیوٹ، منٹونامہ ،، ،، ،،۲۰۰۳ء،ص۱۲۰

۱۰۹۔سراج منیر، منٹو ایک سرسری جائزہ، کہانی کے رنگ، اشاعت اوّل، لاہور، جنگ پبلشرز، ۱۹۸۶ء، ص۲۰

۱۱۰۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص۲۱

۱۱۱۔وقار عظیم سید، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء،ص۳۸۷

۱۱۲۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نعرہ، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص۷۸۹

۱۱۳۔ایضاً ،، ،، افسانہ بلاؤز ،، ،، ،،ص۸۱۰

۱۱۴۔ ایضاً ،، ،، افسانہ آخری سلیوٹ، منٹو نامہ ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۱۲۶

۱۱۵۔ ایضاً ،، ،، افسانہ جنگ، منٹو راما ،، ،،۲۰۰۱ء، ص ۹۱۹

۱۱۶۔ ایضاً ،، ،، افسانہ یزید، منٹو نامہ ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۱۰۵

۱۱۷۔ وقار عظیم سیّد، پروفیسر، منٹو کا فن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۸۹

۱۱۸۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ گولی، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۴۱۶

۱۱۹۔ ایضاً ،، ،، افسانہ جاؤ حنیف جاؤ، منٹو نامہ ،، ،،ص ۵۰۸

۱۲۰۔ ایضاً ،، ،، افسانہ آنکھیں ،، ،،ص ۴۹۹

۱۲۱۔ ایضاً ،، ،، افسانہ سڑک کے کنارے، منٹو راما ،، ،،۲۰۰۱ء، ص ۱۷۸

۱۲۲۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۱۸۹

۱۲۳۔ ایضاً ،، ،، افسانہ شاداں ،، ،، ،،ص ۱۳۲

۱۲۴۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۱۳۵

۱۲۵۔ ایضاً ،، ،، افسانہ ٹیڑھی لکیر ،، ،، ،،ص ۷۳۳

۱۲۶۔ ایضاً ،، ،، افسانہ پہچان ،، ،، ،،ص ۷۳۹

۱۲۷۔ ایضاً ،، ،، افسانہ شوشو ،، ،، ،،ص ۷۵۰

۱۲۸۔ ایضاً ،، ،، افسانہ خوشیا ،، ،، ،،ص ۷۵۹

۱۲۹۔ ایضاً ،، ،، افسانہ دھواں، منٹو نامہ ،، ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۶۴۹

۱۳۰۔ ایضاً ،، ،، افسانہ فرشتہ ،، ،، ،،۲۰۰۳ء، ص ۱۹

۱۳۱۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۲۰

۱۳۲۔ ایضاً ،، ،، افسانہ یزید ،، ،، ،،ص ۱۰۶

۱۳۳۔ ایضاً ،، ،، افسانہ ۱۹۱۹ء کی ایک بات ،، ،، ،،ص ۱۵۹

۱۳۴۔ ایضاً ،، ،، افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ،، ،، ،،ص ۱۳

۱۳۵۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۴۶۷

۱۳۶۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۸

۱۳۷۔ ایضاً ،، ،، افسانہ کالی شلوار ،، ،، ،،ص ۶۶۴

۱۳۸۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۶۶۴

۱۳۹۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۶۶۷

۱۴۰۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۴۷۶

۱۴۱۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ 'بو'، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۶۴۳

۱۴۲۔ اوپندر ناتھ اشک، منٹو میرا دشمن، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۴۷

۱۴۳۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۷۰

۱۴۴۔ ابوسعید قریشی، رحمدل دہشت گرد، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۲۸۰

۱۴۵۔ مظفر علی سیّد، افسانہ ساز منٹو، مشمولہ سعادت حسن منٹو — ایک مطالعہ، مرتبہ انیس ناگی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴۲

۱۴۶۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ بابو گوپی ناتھ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۸۲

۱۴۷۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۲۸۳

۱۴۸۔ ایضاً ،، ،، افسانہ پانچ دن ،، ،، ،،ص ۳۳۶

۱۴۹۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۳۳۶

۱۵۰۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۳۳۷

۱۵۱۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۳۳۸

۱۵۲۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۳۴۱

۱۵۳۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،ص ۳۴۳

۱۵۴۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۴۵۹

۱۵۵۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ سڑک کے کنارے، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۷۹

۱۵۶۔ ایضاً ،، ،، افسانہ سڑک کے کنارے ،، ،،ص ۱۷۲

۱۵۷۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، دوسری اشاعت، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۷

۱۵۸۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ سڑک کے کنارے، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۸۳

۱۵۹۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، پھندنے لسانی تشکیلی جائزہ، مشمولہ سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد)، مرتبہ شمشیر حیدر نجر، نوید الحسن، اشاعت اوّل، لاہور، شعبہ اُردو، جی۔سی۔ یونیورسٹی ۲۰۰۵ء، ص ۸۹

۱۶۰۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، منٹو کے تین افسانے، سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، اشاعت اوّل، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶۰

۱۶۱۔ شمشیر حیدر نجر، سعادت حسن منٹو کے علامتی افسانے، سعادت حسن منٹو پچاس برس بعد، اشاعت اوّل، لاہور، شعبہ اُردو جی۔سی۔ یونیورسٹی ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۶

باب چہارم

اسلوبیاتی تنوع کے حوالے سے منٹو کی انفرادیت اور مقام

منٹو کے اسلوب پر ان کی شخصیت کے اثرات

اسلوبِ بیاں کو کسی لکھنے والے کی شخصیت کا پرتو قرار دیا جاتا ہے گویا کسی تحریر کا اندازِ نگارش مصنف کی شخصیت کا تخلیقی اظہار ہے۔اس نکتے کو غلام جیلانی اصغر نے یوں بیان کیا ہے:

''جس طرح ماں باپ کا ناک نقشہ بچے تک منتقل ہوتا ہے۔اس طرح ادیب کا جبلی اندازِ فکر، اس کا تخیل، اس کا استدلال، اس کے اسلوب میں منتقل ہو جاتا ہے۔اسی لیے Button کا یہ قول کہ اسٹائل شخصیت کا آئینہ دار ہے۔صرف ادبی ہی نہیں بلکہ حیاتیاتی سطح پر بھی صحیح ہے۔کسی فن پارے میں اُس کے خالق کی اپنی شخصیت مختلف انداز میں اظہار پاتی رہتی ہے۔''(۱)

چونکہ یہ اک لاشعوری عمل ہے اس لیے وہ خود بھی نہیں جانتا کہ وہ کہاں اور کس کس انداز میں خود کو اپنی تحریر میں بے نقاب کرتا چلا گیا ہے۔اسی لیے تو تحلیلِ نفسی کے ماننے والے مصنف کی تحریر سے اُس کے حالاتِ زندگی و شخصیت کو اخذ کرتے ہیں اور حالاتِ زندگی کے حوالے سے تحریروں پر نقد و تحقیق کا عمل ہوتا ہے۔شخصیت اِک ہمہ پہلو لفظ ہے، جس میں داخلی رویے، جبلتیں اور خارجی اقدار، رویے، رجحانات، عادات، روایات، رسوم و رواج، تہذیب و ثقافت، رہن سہن، آداب و اخلاق، عقائد و تصورات، سیاسی و معاشی حالات، پسند و ناپسند غرضیکہ ہر رجحان اور ہر احساس کارفرما ہوتا ہے۔

شخصیت جس ماحول اور معاشرے میں پروان چڑھتی ہے۔اُس کے اثرات قبول کرتی ہے۔اُس کے میلانات و نظریات سے تشکیل پذیر ہوتی ہے۔بعض اوقات اُس سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور کبھی کبھار اُس سے متصادم ہو کر اُسی معاشرے کے خلاف نبرد آزما ہو جاتی ہے، جس نے کہ اُسے پروان چڑھایا اور اُس کی شخصیت کے مختلف رنگوں میں رنگ آمیزی کی اُس کے خیالات و افکار، نظریات و عقائد کی آبیاری کی منفی یا مثبت انداز میں۔۔۔

دونوں صورتوں میں اُس خاص عہد کا مطالعہ اور اُس خاص ماحول کا تجزیہ ضروری ہو جاتا ہے جس نے کسی فنکار کو پرورش دی اور اُسی تال میل میں اُس کا تخلیقی اسلوب تشکیل پایا۔چاہے اُس نے اس خاص دور یا معاشرے کو کیسے ہی تنقیدی انداز میں کیوں نہ پیش کیا ہو، وہ اُس کے اثرات سے کبھی لاتعلق نہیں رہ سکتا، جو

اُس کی شخصیت کے بنانے بگاڑنے میں معاون ثابت ہوا ہو۔

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

''اگر یوں کہہ لیں کہ اسلوب تخلیقی شخصیت اور اجتماعی شخصیت کے تال میل سے اپنی علیحدہ شناخت قائم کرتا ہے تو غلط نہ ہوگا۔''(۲)

منٹو کے اسلوب پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو اُن کی شخصیت، زندگی کے حالات وواقعات، سیاسی وسماجی پس منظر کے اثرات انتہائی نمایاں ہیں بلکہ منٹو کا اسلوب اور شخصیت علت ومعلول کی طرح جڑے ہیں۔ جتنے بھرپور طریقے سے منٹو نے اپنے عہد کو اپنی شخصیت کو، اپنے ذاتی وخاندانی حالات کو اپنی تحریروں میں پینٹ کیا ہے۔ اُس عہد کے کسی اور مصنف نے نہیں کیا۔ منٹو کا اسلوب، اُن کی شخصیت کا بہترین عکاس ہے۔

منٹو خاندانی لحاظ سے کشمیری پنڈتوں کے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے، جس پر اُنھیں ہمیشہ فخر بھی رہا۔ اسی لیے پنڈت جواہر لال نہرو کو لکھے اپنے ایک خط میں اُن سے اپنی اس نسبت پر اظہارِ تفاخر کرتے ہوئے لکھا:

''ہم دونوں میں ایک چیز مشترک ہے کہ آپ کشمیری ہیں اور میں بھی آپ نہرو ہیں، میں منٹو۔ آپ کو کشمیر سے کشمیری ہونے کے باعث بڑی مقناطیسی قسم کی محبت ہے۔ یہ ہر کشمیری کو خواہ اُس نے کبھی کشمیر دیکھا بھی نہ ہو، ہونا چاہیے۔۔۔ میں صرف بانہال تک گیا ہوں، کد، بٹوٹ کشتواڑ یہ سب علاقے میں نے دیکھے ہیں۔''(۳)

کشمیر سے محبت منٹو کے کئی افسانوں میں نظر آتی ہے۔ خصوصاً ان کے اسلوب کا رومانی رنگ انھی فضاؤں کی دین ہے۔ مثلاً بیگو، موسم کی شرارت، لالٹین، ایک خط، مصری کی ڈلی وغیرہ کا اسلوب اُسی رنگینی، چاشنی، تاثیر اور نغمگیت میں گھلا ہے جو اُس سرزمین کی خاصیت تھی۔ منٹو اپنی بیماری (تپِ دق) کے علاج کی خاطر پُرفضا مقام بٹوت میں تقریباً تین ماہ قیام پذیر رہے۔ اُس وقت منٹو کی عمر محض تئیس سال تھی۔ اس نوعمری میں اُنھیں پہلے عشق کا تجربہ اسی سرزمین پر ہوا، جسے منٹو نے ''ناپختہ عشق'' کہا اور عصمت چغتائی کے سامنے اعتراف کیا کہ ''کشمیر میں ایک چرواہی تھی۔''

خود بھی اُنھوں نے لکھا:

''شہر میں مجھے صرف ایک کام تھا۔۔۔ اپنے ماضی، حال، مستقبل کے گھپ اندھیرے کو آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھتے رہنا، اور بس، مگر بٹوت میں اس تاریکی کے اندر روشنی کی ایک شعاع تھی وزیر کی لالٹین۔''(۴)

وزیر یا بیگو ایک ہی کردار کے نام ہیں جو کشمیر کی دیہاتی حسینہ ہے، جس کے حوالے سے منٹو کے فلسفۂ عشق کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ منٹو جنسی یا جسمانی لمس کے عشق کے قائل نہ تھے بلکہ وہ رُوحانی اور افلاطونی

قسم کی محبت کے شائق تھے۔ اگرچہ یہ تجربۂ عشق مختصر اور وقتی تھا۔ منٹو کو وہاں سے جلد واپس آنا پڑا لیکن اس احساس کے گہرے نقوش اُن کی بعد کی تحریروں میں صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ خاص طور پر اس کی چھاپ اُن کے اسلوب پر بڑی نمایاں ہے۔

کشمیر کی فضائیں جنت نظیر تھیں۔ اُبلتے چشمے، آبشاریں، چیڑ کے درختوں سے بھرے بلند کہسار اور دہکتے ہوئے چنار پوری سرزمین رنگینیوں اور رومان سے مملو تھی۔ اسی لیے ان افسانوں کی زبان میں بھی یہی حسن اور رومان گھلا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''اُس کی جوانی پر بٹوت کی فضا پوری شدت کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ سبز لباس میں ملبوس وہ سڑک کے درمیان مکئی کا ایک دراز قد بوٹا معلوم ہو رہی تھی۔ چہرے کے تانبے ایسے تاباں رنگ پر اس کی آنکھوں کی چمک نے ایک عجیب کیفیت پیدا کر دی تھی، جو چشمے کے پانی کی طرح صاف شفاف تھی۔۔۔ میں اس کو کتنا عرصہ دیکھتا رہا۔ یہ مجھے معلوم نہیں لیکن اتنا یاد ہے کہ میں نے دفعتاً اپنا سینہ موسیقی سے لبریز پایا۔۔۔ اس کا سینہ چشمے کی طرح دھڑک رہا تھا۔ میرا دِل بھی میرے پہلو میں انگڑائیاں لے رہا تھا۔ آہ یہ پہلی ملاقات کس قدر لذیز تھی۔ اس کا ذائقہ ابھی تک میرے جسم کی ہر رگ میں موجود ہے۔''(۵)

اسلوب کی رومانیت اور عشق کے رومانی تصور کو اس اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں موجود تشبیہات بھی کشمیر کے فطری وقدرتی مناظر سے اخذ کی گئی ہیں۔ بیگو کے حسن کے تناسبات بھی اسی سرزمین کی دَین ہیں۔ اس کی معصومیت بھی رومانی ہے اور اس ادھورے عشق کا کرب بھی رُومانی ہے۔ اس عشق کی ٹیس لالٹین میں اور سراپا نگاری وزیر کی شکل میں بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ کرشن چندر نے جب ''لالٹین'' پڑھا تو اُنھوں نے بھی یہی محسوس کیا اور لکھا:

''میں نے اُس کا افسانہ لالٹین پڑھا، جو بٹوت سے متعلق ہے جہاں منٹو غالباً شدید علالت کے دوران میں رہا تھا مجھے تو اس افسانے کا بیشتر حصہ منٹو کی سوانح سے متعلق معلوم ہوتا ہے۔ اس کی جزئیات میں اور حرفِ آخر میں جو حزن وملال جھلکتا ہے وہ خود رومانی منٹو کی زندگی کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔''(۶)

منٹو کی تحریروں میں یہ دبا دبا رومانس اسی واقعہ کی تاثیر ہے، جو پنپ نہ سکا کیونکہ منٹو کی زندگی میں اس ذرا سی چاشنی کے مقابلے میں تلخی کہیں زیادہ تھی۔ یہ چاشنی بس اُس مصری کی ڈلی جیسی ہی تھی، جسے کچھ دِنوں بعد کیڑے کھا گئے تھے، جس کے متعلق منٹو نے عصمت چغتائی کے سامنے شرما کر اعتراف کیا تھا۔

''پھر ایک دِن میں کمبل پر لیٹا تھا۔ وہ مجھ سے تھوڑی دُور آ کر بیٹھ گئی۔ وہ اپنے گریبان

میں کچھ چھپانے لگی۔ میں نے پوچھا۔۔۔ مجھے دکھاؤ تو شرم سے اس کا چہرہ گلابی ہوگیا اور بولی کچھ بھی نہیں۔۔۔ بس مجھے ضد ہوگئی۔ میں نے کہا" جب تک تم دِکھاؤ گی نہیں جانے نہیں دوں گا۔" وہ روہانسی ہوگئی مگر میں بھی ضد پر اڑ گیا اور آخرکار بڑی ردوکد کے بعد اس نے مٹھی کھول کر ہتھیلی میرے سامنے کر دی اور خود شرم سے گھٹنوں میں منہ دیے کہا:

"کیا تھا اس کی ہتھیلی پر۔" میں نے بے صبری سے پوچھا۔

"مصری کی ڈلی اس کی گلابی ہتھیلی پر برف کے ٹکڑے کی طرح پڑی جھلملا رہی تھی۔۔۔" (۷)

یہ اندازِ عشق جس میں جسمانی لپک یا سفاکانہ انداز ہرگز نہیں ہے۔ اسی رومانیت کا حصہ بنتا ہے، جب "مصری کی ڈلی" کا ہیرو چرواہی کے ہاتھ اُوپر اُٹھنے کا انتظار سانس روک کر کرتا ہے کہ کب وہ بکریوں کو ہانکنے کے لیے ہاتھ اُوپر اُٹھائے اور اُس کی آستین سرک جائے اور سفید کہنی نظر آئے۔

اس رومانی انداز کے عشق کے علاوہ ان افسانوں کا اندازِ نگارش بھی رومانی ہے۔ شعریت گھلا اسلوب جس میں کشمیر کا حسن جھلکیں مار رہا ہے۔ استعارات، تشبیہات، تمثیلات کا انداز کہیں بھی تلخ نہیں ہوتا، یعنی جو کرواہٹ منٹو کے اسلوب کا حصہ سمجھی جاتی ہے وہ یہاں ناپید ہے۔

اگرچہ یہ اسلوب کہیں کہیں دیگر افسانوں شوشو، موسم کی شرارت وغیرہ میں بھی جھلک جاتا ہے لیکن منٹو کی دماغی ترکیب اور خارجی ماحول ایسا سادہ اور ہموار نہ تھے کہ منٹو حسن وعشق کے ترانے شعری اسلوب میں گاتے رہتے۔ منٹو کو کشمیر سے ایک قلبی لگاؤ ضرور تھا جس کا اظہار وہ اپنے حلقہ احباب میں بھی کرتے رہتے اور اُس کا عکس اُن کی چند تحریروں میں بھی نظر آتا ہے۔ منٹو نسلی طور پر کشمیری پنڈتوں کے خاندان سے متعلق تھے اور اُن کے جبلی خصائص بھی اُن کے اندر در آئے تھے۔

کرشن چندر نے اس سلسلے میں لکھا:

"مزاج، جسم اور رُوح کے اعتبار سے منٹو بھی کشمیری پنڈت ہے، اس میں برہمنوں کی ہٹ دھرمی، برہمنوں کی ضد، ان کی ذہانت اور چڑچڑاپن پایا جاتا ہے۔" (۸)

منٹو کے اسلوب کو سامنے رکھ کر دیکھیں تو یہ جبلی جینیک خصائص پوری طرح موجود نظر آتے ہیں۔ اُن کی ذہانت سے کسی کو انکار ممکن نہیں ہے۔ اُنھوں نے اُس وقت ایک جدید اور تخیلی افسانے کا ڈول ڈالا جب اس قسم کے افسانے اُردو تو کیا برصغیر کی کسی زبان میں بھی نمونہ کے طور پر بھی موجود نہ تھے۔

منٹو کی بے پناہ ذہانت نے اُنھیں نئی نئی راہیں دِکھائیں اور اُردو افسانے کو اِک منفرد تکنیک اور اسلوب کے تجربات سے مالا مال کر دیا۔ اُن کی فطری طباعی افسانوں کی خلاقی میں تبدیل ہوگئی۔ اُن کے فن میں

برہمنوں کی ہٹ دھرمی، ضد اور چڑچڑاپن مختلف انداز سے نمایاں ہوتا ہے۔ کبھی واقعات و موضوعات کے تلخ انتخاب میں، تو کبھی طنزیہ اسلوب میں تو کبھی تعلّی میں۔ منٹو پر فحاشی کے الزامات و مقدمات قائم ہونے لگے تو اُنھوں نے ضد میں انھی موضوعات کو لکھا اگر اُن کے سیاسی افسانوں، نیا قانون، شغل اور آتش پارے کے افسانوں پر مقدمات قائم ہو جاتے تو شاید وہ انتقاماً سیاسی رنگ میں ہی لکھنے لگتے، اُن کی طبیعت میں حد درجہ ضد اور انکار کے خصائص پائے جاتے ہیں۔ وہ رائے عامہ کے خلاف ہمیشہ رائے دیتے، اگر کسی چیز کی کوئی خرابی بیان کرتا تو وہ اُس کی تحسین کرنے لگتے اور اگر کوئی تعریف کر رہا ہوتا تو وہ اُس کے خلاف کمر بستہ ہو جاتے۔ اسی لیے تو اُنھوں نے اُن موضوعات پر لکھا جن پر کوئی دوسرا شاید لکھنے کا حوصلہ نہ کر پاتا۔ اک بے باک جی داری جو اُن کے مزاج کا حصہ تھا۔ اُن کے اسلوب میں بھی در آئی۔ جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

> ''منٹو کی شخصیت کا ایک اور پہلو ان کی مخالفانہ رائے دینے کی عادت تھی۔ یہ ان کی طبع کا خاصا تھا۔ شاید انھیں اپنی انفرادیت کا اظہار مقصود ہوتا تھا۔ انفرادیت جس میں برتری کا جذبہ پنہاں تھا۔''(۹)

منٹو کے عہد میں بڑے بڑے خلاق افسانہ نگار مثلاً عصمت چغتائی، کرشن چندر، بیدی، اوپندر ناتھ اشک موجود تھے، لیکن پھندنے اور فرشتہ کی تکنیک کوئی نہ اپنا سکا، ٹھنڈا گوشت کھول دو، اور ہتک کا لرزہ خیز انجام کوئی نہ دِکھا سکا، کہانی کی سمت جو ہمیں منطقی طور پر نظر آ رہی ہوتی ہے۔ منٹو کہانی کو اُس سے کم ہی دو چار کرتے ہیں۔ وہ پینترا بدلتے ہیں۔ کیونکہ یہ اُن کی فطرت ہے۔ وہ ہمارے اندازے، سوچ اور قیاس کو یکسر ردّ کر کے جیسے ثابت کر دیتے ہیں کہ وہ ہم سے کہیں طباع اور حاذق ہیں، جو وہ جانتے ہیں جو کر سکتے ہیں۔ ہماری سوچ اُس کے سامنے ہیچ ہے۔ یہ احساسِ برتری کا انداز اُن کی افسانوی تکنیک میں یوں کارفرما ہے کہ وہ مزے لے لے کر ہمیں کہانی سناتے چلے جاتے ہیں۔ ہمارے احساسات و جذبات کو اپنی مٹھی میں بند رکھتے ہیں اور ہمیں ہلنے بھی نہیں دیتے جو سلوک چاہتے ہیں۔ ہمارے جذبات و احساسات اور فکر و فہم کے ساتھ کرتے ہیں۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ہم اس سلوک سے دو چار ہو کر عجب تسکین محسوس کرتے ہیں۔ ہاں یقیناً ''کھول دو'' میں ایک لڑکی کے ساتھ جو ہوا، لاکھوں لڑکیوں کا انجام ایسا ہی ہوا ہوگا، ہتک کی سوگندھی بھی تو اندر سے کہیں ایسی ہی عورت ہے جو ٹھیس کھا سکتی ہے ٹوٹ سکتی ہے۔ یعنی ہر افسانے کی سائیکی ہمیں مطمئن کرتی ہے اور ہم مصنف کی نفسیات شناسی، انسان دوستی اور فنکارانہ اظہار کے قائل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہی اُس کا برتر احساس ہے کہ وہ اپنی منواتا ہے اور ہم مانتے چلے جاتے ہیں۔

منٹو کے ہاں، ضد اور کاٹ کی یہ خصوصیت محض جبلی ہی نہ تھی، بلکہ حالات و واقعات اور ماحول نے بھی اُن کی عادات کو راسخ کرنے میں اپنا حصہ ڈالا تھا۔ بچپن جس میں انسانی شخصیت اپنے بنیادی رنگ اخذ کرتی ہے۔ منٹو کی شخصیت میں بھی اس کے اثرات بڑے گہرے ہیں۔ خاص طور پر منٹو کے والد کے سخت گیر مزاج

نے منٹو کے اندر تندی، ترشی، تلخی ضد اور خفگی کے آثار شروع میں ہی پیدا کر دیئے تھے۔
منٹو کے والد مولوی غلام حسن تعلیم یافتہ تھے۔ سرکاری ملازم تھے۔ وہ منصب یا سب جج کے عہدہ سے ریٹائر ہوئے تھے۔ ان کا حلیہ منٹو کے دوست ابو سعید قریشی نے ان الفاظ میں کھینچا ہے۔

''بند کالر کا کوٹ، سر پر کشمیری وضع کی پگڑی، خشخشی داڑھی، بڑی بڑی خشمگیں آنکھیں، یوں لگتا جیسے ہمارے مشاغل کو انتہائی ناپسندیدگی کی نظروں سے دیکھ رہے ہیں۔ شاید ان غضب آلود نگاہوں کی زد سے بچنے کے لیے ہی سعادت بھاگ کر ایک بار بمبئی چلا گیا تھا۔ اُن دِنوں وہ میٹرک میں فیل ہو رہا تھا کہا کرتا ''میاں جی اللہ بخشے بڑے سخت گیر آدمی تھے۔۔۔ سعادت حسن کی بہن (ناصرہ اقبال) بتا رہی تھیں۔۔۔ جان خطا ہوتی تھی، اس کی میاں جی کے ڈر سے۔۔۔ پتنگ اُڑا رہا تھا ایک روز میاں جی آ گئے اتنے میں چھت سے کود پڑا۔ یہ برابر کے کوٹھے پر، چوٹ آئی لیکن کیا مجال جو ''سی'' تک کی ہو۔''(۱۰)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ منٹو کے والد انتہائی سخت گیر آدمی تھے۔ تیز و تند طبیعت رکھتے تھے۔ منٹو اُن سے خوفزدہ رہتے تھے، اُنھوں نے منٹو کو پدرانہ شفقت اور پیار سے ہمیشہ محروم رکھا۔ یہ احساسِ محرومی اُنھیں ہمیشہ رہا۔ شاید اسی وجہ سے منٹو کی کہانیوں میں باپ کا کردار منفی و مشکوک کردار کے طور پر ملتا ہے۔ وہ باپ کو ہمیشہ ماں کے مقابل کمتر اور اخلاقی لحاظ سے گھٹیا ہی ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً کتاب کا خلاصہ، اللہ دتا اور تقی کاتب میں باپ کا کراہت انگیز کردار شاید منٹو کی اپنے باپ سے اُسی دبی دبی نفرت کے اظہار کا ایک انداز ہے۔ مسواک میں بھی اسی اُدھیڑ عمر باپ نما شخص کی مکروہ صورت اُبھرتی ہے۔
ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی لکھتے ہیں:

''منٹو کے افسانوں میں جہاں کہیں بھی والد کا کردار تخلیق ہوا ہے تو وہاں منٹو کے اسلوب میں زہرناکی، تنفر اور ناپسندیدگی کے عناصر نمایاں ہوتے ہیں۔ کیا یہ عمل تزکیہ نفس کے دائرے میں آتا ہے، یا پھر منٹو کے ایڈی پس اُلجھاؤ کا لاشعوری اظہار بن جاتا ہے۔ ابو سعید قریشی، اسد اللہ خاں اور خود منٹو نے اپنی تحریروں میں اپنے والد کی سخت گیری، بے نیازی اور سوتیلے بہن بھائیوں اور سوتیلی والدہ کے مقابلے میں منٹو اور اُن کی والدہ کے ساتھ ناانصافی کے حوالے دِیئے ہیں۔ کیا یہ نقش نفسیاتی سطح پر ایسے گہرے بھی ہو سکتے ہیں کہ جو منٹو کے تخلیقی ادب میں علائم و رموز کی صورت میں ظاہر ہوتے چلے گئے۔ خالصتاً نفسیاتی رو سے اس سوال کا جواب اثبات میں ملتا ہے۔''(۱۱)

لاشعوری محرکات تخلیقی عمل پر وارد ہوتے ہیں۔ خصوصاً تخلیق کار کی ذاتی محرومیاں، نفسیاتی اُلجھنیں

اور پسندیدہ وناپسندیدہ عناصر اُس کے فن واسلوب پر اپنے اثرات مرتب کرتے رہتے ہیں۔ لاشعوری طور پر منٹو جب والد کا کردار اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں تو اُن کا لب ولہجہ انتہائی تلخ اور طنزیہ ہو جاتا ہے۔

والد سے منٹو کا جو تعلق رہا اُس نے اُن کے اندر بچپن سے ہی اِک خوف بھری نفرت پیدا کر دی اور اُن کی ہر خواہش اور اُمنگ کے راستے میں دیوار بن کر والد کا ہوا کھڑا ہو گیا۔ یہ تلخی محض اُن کے والد ٹائپ کرداروں میں ہی نہیں اُبھرتی بلکہ اُن کے پورے اسلوبیاتی سٹرکچر پر چھا جاتی ہے۔ جبکہ ماں کے کردار میں محبت اور شفقت کا وافر حصہ موجود ہوتا ہے بلکہ اُن کے بُرے کرداروں مثلاً ممی، سوگندھی، سلطانہ اور شاردا وغیرہ میں بھی چھپی ہوئی ممتا دِکھائی دے جاتی ہے۔ منٹو عورت کے بُرے کردار میں سے مثبت قدریں سامنے لے آتے ہیں۔ ماں کے کردار کی خوبصورت جھلک ''سڑک کنارے'' میں بھرپور تمثیلی انداز میں موجود ہے۔ عورت کسی بھی سطح پر ماں ہے۔ منٹو کی ماں اُن کے باپ کی دوسری بیوی تھی، ظاہر ہے کہ اُسے سوتیلے بیٹوں اور سوکن سے کوئی ایسے اچھے رویے کا سامنا نہ ہوا ہو گا جس کے اثرات خود منٹو کی شخصیت اور مزاج پر مرتب ہوئے۔ اسی لیے عورت سے ہمدردی اُس سے معاشرے کا سفاکانہ رویہ اور خود عورت کے اندر کی نرمی اور خلوص اور ایثار اُن کے بیشتر زنانہ کرداروں کے خصائص بنتے ہیں۔

منٹو کو والد کے نامناسب اور تلخ رویے کے ساتھ اپنے سوتیلے بھائیوں کی جانب سے بھی ایسی ہی سردمہری کا سامنا کرنا پڑا۔ منٹو کے تینوں بڑے بھائی سوتیلے تھے۔

محمد حسن، سعید حسن اور سلیم حسن، تینوں نے ولایت میں تعلیم پائی۔ تینوں انتہائی قابل اور تعلیم یافتہ تھے۔ خوشحال، متقی اور پرہیزگار تھے۔ منٹو ہر لحاظ سے اُن کی ضد تھے۔ منٹو تعلیم بھی مکمل نہ کر سکے۔ آوارگی و بادہ خواری عادت تھی۔ عسرت وتنگدستی میں زندگی گزر گئی۔ نماز روزے کی پابندی تو کجا بعض اوقات خدا کی ذات کے ہی منکر نظر آتے ہیں۔

کرشن چندر لکھتے ہیں:

''منٹو وہ سب کچھ ہے جو اس کے بڑے بھائی نہیں ہیں۔ آداب میں، اخلاق میں، زاویۂ نگاہ میں، اس قدر شدید اختلاف تھا کہ منٹو نے بچپن ہی سے اپنا گھر چھوڑ دیا۔''(۱۲)

ہم دیکھتے ہیں منٹو کے اسلوب کی اِک بڑی جہت یہی تضاد ہے۔ یہ تضاد خود اُن کی زندگی میں بھرا تھا کہ وہ ہر وہ بات کہتے اور کرتے تھے، جو دوسروں سے مختلف ہوتی تھی۔ وہ اپنی کہانیوں کے آغاز وانجام میں تضاد پیدا کرتے ہیں۔ ایک ہی کردار کے رویوں میں مثلاً، خوشیا، سوگندھی، موذیل بے شمار کردار کسی ایک سمت چلتے چلتے یک دم اپنی راہ بدل لیتے ہیں اور قاری ہکا بکا اُنھیں دیکھتا رہ جاتا ہے۔ واقعات میں تضاد، رویوں میں تضاد، مختلف کرداروں میں تضاد۔ غرض کہ منٹو کے اسلوب کی عمارت کا اِک بنیادی ستون تضاد ہے جو اُنھیں اپنے گھرانے یا قریبی افراد کے رویوں سے وراثتاً ملا ہے۔

والد کا ناروا سلوک، بڑے بھائیوں کی بے رُخی، بے اعتنائی کہ وہ افلاس کا زہر چوس کر مر رہے تھے۔ اُن کے بڑے بھائی انتہائی خوشحال زندگیاں بسر کر رہے تھے لیکن چھوٹے بھائی کی طرف کسی کا شفقت بھرا ہاتھ نہ بڑھا۔ اس تلخ حقیقت کا اظہار اُن کے ایک افسانے ''رام کھلاون'' میں ہوا ہے۔

منٹو اپنی شادی سے قبل سیکنڈ پیر خان اسٹریٹ کی ایک کھولی میں رہتے تھے کہ اپنے پرانے کاغذات میں سے اپنے بھائی سعید حسن کی تصویر مل گئی، جو اُنھوں نے میز پر رکھے خالی فریم میں لگا دی۔ ایک روز دھوبی رام کھلاون جب اُن کے دُھلے ہوئے کپڑے لے کر آیا تو منٹو کے بھائی کی تصویر دیکھ کر حیرت زدہ رہ گیا اور بولا:

''سعید شالیم'' تم جانتے ہو انھیں، دھوبی نے جواب دیا۔

ہاں دو بھائی ہوتا۔۔۔ ادھر کولابہ میں اُن کا کوٹھی ہوتا۔۔۔ سعید شالیم بالنٹر میں اُن کے کپڑے دھوتا ہوتا، اس نے یہ بھی کہا کہ بمبئی سے جاتے ہوئے اُنھوں نے اُسے ایک نئی پگڑی دھوتی اور کُرتا دیا تھا۔''

یہاں پھر وہی تضاد کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ دھوبی مان نہیں سکتا کہ نو روپیہ ماہوار والی کھولی میں رہنے والا جو کھٹملوں سے بھری ہوتی ہے اور جہاں بجلی تک نہیں وہ عالیشان کوٹھی میں رہنے والے کا بھائی ہو سکتا ہے؟

''سعید شالیم بالنٹر کولابے میں رہتا اور تم اس کھولی میں۔۔۔''

منٹو نے کہانی کو فلسفیانہ رُخ دیا۔

''دُنیا کے یہی رنگ ہیں دھوبی۔ کہیں دھوپ، کہیں چھاؤں۔۔۔ پانچ اُنگلیاں ایک جیسی نہیں ہوتیں۔'' رام کھلاون بولا۔

''ہاں ساب برو بر کہتا۔'' (۱۳)

یہ منٹو اور اُن کے بھائیوں کے درمیان معاشی تفاوت کی مثال بھی ہے اور سوسائٹی کے اُونچے طبقے سے تعلق رکھنے والے اور رئیسانہ وقار سے جینے والے ان بھائیوں کی بے حسی کی تصویر بھی ہے۔

منٹو جب مفلس تھے۔ فاقہ زدہ تھے۔ بھٹیار خانوں میں کھانا کھاتے تھے، بیمار تھے اور موت کے منہ میں تیزی سے جا رہے تھے۔ اُس وقت اُن کا کوئی سگا اُن کی مدد کو نہ بڑھا بلکہ اُن پر اپنے گھروں کے دروازے بند کر دیئے گئے۔ اپنے بچوں کو اُن سے ملنے تک سے روک دیا گیا اور اُن کے ساتھ سماجی مقاطعہ کر دیا گیا۔ منٹو خود اپنے خاکے میں لکھتے ہیں:

''اُس کے تین بڑے بھائی جو عمر میں اُس سے بہت بڑے تھے اور ولایت میں تعلیم پا رہے تھے۔ ان سے اس کو کبھی ملاقات کا موقع ہی نہ ملا تھا۔ اس لیے کہ وہ سوتیلے تھے۔ وہ چاہتا تھا کہ وہ اس سے ملیں اس سے بڑے بھائیوں ایسا سلوک کریں لیکن یہ

سلوک اُسے اُس وقت نصیب ہوا، جب دُنیائے ادب اُسے بہت بڑا افسانہ نگار تسلیم کر چکی تھی۔''(۱۴)

منٹو ہمیشہ ناانصافی اور منافقت کے خلاف ڈٹے رہے۔ وہ جو تھے جیسے تھے، سامنے آ جاتے۔ وہ نہ ملمع کار تھے۔ نہ ریاکار، اسی لیے اس ریاکار معاشرے میں وہ مس فٹ تھے، جس نے انھیں ناقدری اور بے وفائی دی۔ وہ معاشرے کے دوغلے پن اور مکارانہ چالوں کا ساتھ نہ دے سکتے تھے۔ وہ کھرے اور سچے تھے۔ اسی لیے اُن کے اندر اِک غصہ اور جھنجلاہٹ بھر آئی تھی جب وہ معاشرے کے منافقانہ اور بزدلانہ رویے کا شکار ہوتے۔ تو اپنے جذبات واحساسات کے اظہار کے لیے کبھی کسی مصلحت کا شکار نہ ہوتے، ہر بات تڑاخ سے کہہ دینے کے وہ عادی تھے۔ منٹو منہ پھٹ تھے۔ گالی دینے کی عادت تھی۔ شاید اس لیے کہ اُن کے اندر بہت زہر بھرا تھا، جو اُن کے ماحول معاشرے کے ناقدردانوں اور حد یہ کہ عزیزوں کی نامہربانی سے تھا۔ وہ اپنے دوستوں، ہم عصر ادیبوں اور ناشروں تک سے بدکلامی کرنے سے نہ چوکتے تھے۔ وہ منہ پھٹ تھے اور کوئی رورعایت نہ برتتے تھے۔ اُن کی اس عادت کا تذکرہ اوپندر ناتھ اشک، بلونت گارگی، عصمت چغتائی اور شورش کاشمیری نے بھی کیا ہے۔

اُن کی یہ عادت اُن کے اسلوب میں بھی جھلکتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ بے محابا برہنہ گالیاں دیتا ہے، جو اس اُجڈ سکھ کا روزمرہ معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ٹیٹوال کا کتا میں نئی نئی گالیاں اختراع کی گئیں جو صوبیدار ربّ نواز اور رام سنگھ کے درمیان تفنن طبع کے لیے استعمال ہوئی ہیں۔ آخری سلیوٹ میں بھی منٹو کی یہ اختراع موجود ہے۔ ممی میں ان گالیوں کا انداز تھوڑا مہذبانہ ہو جاتا ہے۔

اگرچہ افسانوں کی مجموعی فضا میں یہ گالیاں پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں اور کہانی کے مزاج کے مطابق بھی ہیں لیکن پھر بھی منٹو کی ذاتی عادت کا بھی اس میں پوری طرح عمل دخل نظر آتا ہے۔

منٹو کے دوست شورش کاشمیری اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

''موت سے کوئی تین دِن پہلے کافی ہاؤس میں تشریف لائے، ہم معمول کے مطابق منڈلی لگائے بیٹھے تھے۔ میرا شانہ جھنجھوڑتے ہوئے کہا۔

''اُٹھو''

میں نے اعتراض کیا۔ ایک گالی، دو گالیاں، تین گالیاں اور پھر ''یار ایس توں تے میں مرہی جاندا تے اچھا سی۔''

اور کرم آباد میں مجھے ریڈیو نے بتایا کہ آج سعادت حسن منٹو انتقال کر گئے۔ انا للہ وانا الیہ راجعون۔''(۱۵)

گالیوں کی یہ تکرار ہمیں اُن کے ایک شاہکار افسانے نعرہ میں بھی ملتی ہے، جب سیٹھ، کیشو لال کو ایک

گالی اور پھر دو گالیاں دیتا ہے اور یہ گالیاں گیشولال کے اندر پتھروں کی طرح لڑھکتی رہتی ہیں۔ تا آں کہ وہ اُن کا جواب نہیں دے دیتا۔ اس افسانے کی پوری بنیاد ہی ان دو گالیوں پر کھڑی ہے۔ اسی طرح ہتک کی بنیاد سیٹھ کے منہ سے نکلے ہوئے لفظ ''اونہہ'' پر استوار ہوتی ہے اور یہ اونہہ سوگندھی کے پورے جسم پر لیپ ہو جاتی ہے، اور اسی کی تکرار ہی افسانے کی منفرد تکنیک ہے۔

عصمت چغتائی نے بھی لکھا ہے:

''منٹو گندی سے گندی اور بے ہودہ سے بے ہودہ بات دھڑلے سے اس معقولیت اور بھولپن سے کہہ جاتا تھا کہ ذرا جھجک محسوس نہ ہوتی۔''(۱۶)

منٹو کی فطری بے باکی ہی اُنھیں فن کی بلندیوں تک لے جاتی ہے۔ وہ جن موضوعات کو چھیڑتے ہیں، مثلاً طوائفیں، دلال، کنجرے، عصمت باختہ عورتیں اور کوٹھے اور بازار شاید کوئی دوسرا اس گندگی کو پھرولتے ہوئے ڈر جاتا یا کراہت کھا جاتا یہ منٹو کی بے باکی ہی ہے کہ وہ گندے تالاب میں غوطہ لگا کر کنول کے پھول توڑ لاتے ہیں اور کچرے میں سے موتی چن لیتے ہیں اور ان عصمت باختہ عورتوں کے بطن سے بھولی بھالی اور پاکیزہ رُوح عورتیں ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ مثلاً شاردا، ''پانچ دِن'' کی سکینہ، سوگندھی، ممی، موذیل، کالی شلوار کی سلطانہ وغیرہ۔

جو گالیاں بھی بکتی ہیں۔ بدکلامی بھی کرتی ہیں۔ عصمت فروشی بھی کرتی ہیں لیکن نہیں کرتیں تو ریاکاری نہیں کرتیں، جس سے منٹو کو حد درجہ چڑ تھی۔ منٹو کی کئی حوالوں سے غالب کے ساتھ مماثلت ہے۔ غالب کو بھی گالی دینے کی عادت ہے۔ مرزا شہاب الدین خان کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں۔

''یہ اشعار جو تم نے بھیجے ہیں۔ خدا جانے کس ولدالزنا نے داخل کر دیئے ہیں۔ اگر یہ شعر متن میں پائے جاویں تو یوں سمجھنا کسی ملعون زن جلب نے اصل کلام کو چھیل کر یہ خرافات لکھ دیئے ہیں۔''(۱۷)

منٹو کے مزاج میں بھی بلا کی تندی اور تیزی تھی۔ وہ اپنے خودنوشت خاکے میں لکھتے ہیں:

''اس کی (منٹو کی) ہر چیز برداشت کی جا سکتی ہے لیکن خفگی نہیں کی جا سکتی۔ خفگی کے عالم میں وہ بالکل شیطان بن جاتا ہے لیکن صرف چند منٹوں کے لیے اور یہ چند منٹ اللہ کی پناہ۔''

عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

''دونوں (عصمت اور منٹو) کٹ جاتے، اُلجھے جاتے، بدمزگی پیدا ہونے لگتی۔ منٹو بالکل روہانسا ہو جاتا۔ آنکھیں مور پنکھوں کی طرح تن کر پھیل جاتیں۔ نتھنے پھڑکنے لگتے، منہ کڑوا کسیلا ہو جاتا۔''(۱۸)

یہ کڑواہٹ اور کسیلا پن اُن کے اسلوب کا حصہ بن گیا کیونکہ زندگی نے اُسے یہی کڑواہٹ اور تلچھٹ پینے پر مجبور کیا تھا۔ یہ تندی اور ترشی اور منہ پر دے مارنے کا انداز نیا قانون، موذیل، نعرہ، ٹو بہ ٹیک سنگھ اور بہت سے افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ کیونکہ اُنھیں بیگو، مصری کی ڈلی اور لالٹین کا اسلوب راس نہ آیا تھا۔ اُن کے اپنے اندر اتنی تلخی اور کڑواہٹ تھی کہ اس رومان کی شیرینی اور چاشنی بھی کسیلی ہوگئی یوں بھی وہ جن راہوں کا راہی تھا۔ وہاں یہ رومانس اِک مذاق معلوم ہوتا ہے۔

منٹو کے مزاج میں جدت پسندی انتہا درجے کی تھی۔ وہ یکسانیت سے جلد اُکتا جاتے اور بنے بنائے رستوں سے انحراف کرتے۔ اسی لیے تو اُنھوں نے اُردو افسانے میں نئے تجربے، نئی تکنیک اور اسالیب داخل کیے۔

جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''منٹو کی جدت طرازِ طبع نے اُنھیں بچپن ہی سے پامال راہوں سے احتراز کرنا اور ہر بات میں غیر روایتی انداز اپنانا سکھایا۔ زندگی کے ہر شعبے میں وہ اوروں سے الگ اور منفرد نظر آتے تھے۔ ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہتی تھی کہ کوئی حیرت انگیز اور غیر معمولی کام کریں، جس سے سب کی توجہ کا مرکز بنے رہیں۔ والد کی سخت گیری، بھائیوں کی بے رُخی اور والد کی وفات کے بعد عزیزوں کے ہاتھوں ان کے حقوق کا استحصال وغیرہ، ایسی باتیں تھیں جنھوں نے ان کے ذہن کو دائمی طور پر متاثر کیا اور ان کی زندگی کو تلخ اور ناگوار بنا دیا تھا۔ اُن کی تخلیقی قوتوں کا سب سے نمایاں پہلو ان کی جدت طرازی اور انوکھا پن ہے اور اسی خصوصیت نے ان کے فن پر انفرادیت کی انمٹ مہر ثبت کر دی۔'' (۱۹)

منٹو کی جدت پسند طبیعت بنے بنائے نصاب کو رٹنے پر آمادہ نہ ہو سکتی تھی۔ اسی لیے وہ تعلیمی لحاظ سے کوئی لائق طالبِ علم نہ تھے۔ میٹرک میں کم از کم دو بار فیل ہوئے لیکن اُن کی شرارتیں، خرمستیاں اُن کی شوخ و شنگ طبیعت اور طباعی و طراری اُنھیں سکول کے زمانے میں ہی شناخت دے گئی تھی۔ اُن کی شوخیوں اور شرارتوں کی وجہ سے اسکول اور محلے کے لڑکے اُنھیں ''ٹامی'' کے نام سے پکارتے تھے۔

منٹو نے ابتدائی تعلیم ایم۔اے۔او۔ مڈل اور ہائی اسکول میں حاصل کی بعد ازاں مسلم ہائی اسکول شریف پورہ امرتسر میں داخلہ لیا۔

ہندو سبھا کالج میں منٹو کی شوخیاں اور شرارتیں عروج پر تھیں۔ منٹو کے لنگوٹیے دوست ابو سعید قریشی کہتے ہیں:

''اس کی شرارتیں داستانِ امیر حمزہ سے کچھ کم ہوش ربا ہوں گی۔'' (۲۰)

منٹو کا پڑھائی میں دل نہ لگتا تھا، البتہ غیر درسی کتابوں کو پڑھنے کی رغبت تھی۔ سکول کے ہیڈ ماسٹر (خواجہ

محمد جان بی اے، بی ٹی علیگ) کا خود کو بیٹا ظاہر کر کے لائبریریوں، کتب فروشوں سے ادھار کتابیں لے آتے اور پھر اُنھیں اونے پونے بیچ دیتے اور مہنگے سگریٹ خرید لیتے۔ اپنی ضدی طبیعت کی وجہ سے ہمیشہ وہ کتابیں پڑھتے جن کے پڑھنے سے اُن کے اساتذہ اُنھیں منع کرتے تھے۔ منٹو پڑھائی سے بد دِل ہو کر آوارہ گردوں کی صحبت میں بیٹھنے لگے۔ قمار بازی کی لت پڑ گئی۔ منٹو کے دوست احباب سب آوارہ، بدقماش اور بدمعاش تھے۔ اُن دِنوں منٹو کی آوارگی اپنے عروج پر تھی۔

چونکہ منٹو طبعاً جدت پسند اور انا پرست انسان تھے۔ وہ کچھ مختلف اور نیا کرنا چاہتے تھے لہٰذا سال بھر ان سوقیانہ محافل میں دِن رات گزارنے کے بعد اُن کی طبیعت ان سرگرمیوں سے اُچاٹ ہوگئی اور وہ نئی راہیں تلاش کرنے لگے جو اُن کی طباعی اور انفرادیت کو تسکین دے سکیں، جس میں زندگی کا کوئی مقصد چھپا ہو اور کوئی معنی پوشیدہ ہوں۔ ان کی طبعی جدت اور انفرادیت اس طرز زندگی سے جلد گھبرا گئی۔ تبھی ان کی ملاقات باری علیگ سے ہوئی اور اُن کی بے سمت زندگی کو جیسے راہ مل گئی۔ اُن کی ضائع ہوتی صلاحیتوں کو مقصد میسر آ گیا۔ باری علیگ ان دِنوں مساوات کے ایڈیٹر تھے۔ منٹو کا وہ وقت جو جیسے کے ہوٹل اور قمار بازی کی بیٹھک میں کٹتا تھا اب مساوات کے دفتر میں گزرنے لگا۔

منٹو باری علیگ کی سرپرستی میں فرانسیسی اور روسی فن پاروں کے تراجم کرنے لگے اور ساتھ ہی صحافت کی طرف بھی مائل ہوئے۔ چھوٹے موٹے تراجم اور تراشے ان کے قلمی نام سے اخبار میں چھپنے لگے۔

اگرچہ منٹو نے شروع میں تراجم سے اپنی ادبی سرگرمیوں کا آغاز کیا۔ باری علیگ کے کہنے پر ہیوگو کی تصنیف ''لاسٹ ڈیز آف کنڈ مڈ'' کا ترجمہ ''اسیر کی سرگزشت'' کے نام سے کیا لیکن وہ جلد ہی طبع زاد افسانے کی طرف آ گئے۔

باری علیگ کمیونسٹ تھے۔ منٹو کے اندر جو سیاسی اور سماجی شعور اُبھرا اُس پر باری علیگ کے اثرات بہت گہرے تھے۔ اسی لیے اُن کی ابتدائی تحریروں میں کمیونسٹ انداز کی گونج سنائی دیتی ہے یوں منٹو اپنے عہد کے حالات وواقعات سے بھی متاثر ہورہے تھے۔

منٹو کی تاریخ پیدائش ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء ہے۔

یہ دَور سیاسی اور سماجی لحاظ سے تبدیلیوں، تصادم اور کشمکش کا دَور تھا۔ یہ دَور نئی ایجادوں، نظریوں اور فلسفوں کا دَور تھا۔ منٹو باری علیگ کی محبت میں ان تبدیلیوں سے آگاہ ہو رہے تھے اور اُن کا اپنا اک نظریہ اور رائے قائم ہو رہی تھی۔ روسی اور فرانسیسی ادب کے تراجم اُنھیں ادبی سوجھ بوجھ سے نواز رہے تھے۔ اُن کی طبعی ذہانت اور خلاقی اپنے اظہار کے لیے کروٹیں بدل رہی تھی۔

اُنھی دِنوں منٹو، باری علیگ اور منٹو کے دو عزیز ترین دوستوں ابوسعید قریشی اور حسن عباس کی ایک ادبی ٹولی بن گئی اور فری تھنکرز کے نام سے اِک حلقہ بنا ڈالا، جس کے قواعد وضوابط منٹو کے الفاظ میں۔۔۔ ''جوانی

اور ناتجربہ کاری کی حماقتوں کا مجموعہ تھے۔ مثلاً عاشق فوٹوگرافر کو یہ کہہ کر منٹو نے ایک بار بے وقوف بنایا:

''یہ بات لاہور کو ہی نصیب ہے کہ وہاں ٹریفک پولیس والوں کو برف کے کوٹ پہنائے جاتے ہیں۔''

''بکواس ہے۔'' عاشق نے کہا۔

اس میں تعجب کی کیا بات ہے۔ سائنس کا زمانہ ہے اگر برقی قوت سے پنکھے چل سکتے ہیں تو برف کے کوٹ بنالینا کون سا مشکل ہے۔

منٹو نے پورے وثوق اور یقینی انداز میں جواب دیا۔''(۲۱)

اس طرح منٹو نے ایک زمانے میں یہ افواہ اُڑادی کہ تاج محل کو اکھاڑ کر انگلستان لے جایا جائے گا اور اس مقصد کے لیے ولایت سے مشینیں آنے والی ہیں۔ کبھی یہ کہا کہ اُن کا قلم گدھے کے سینگ سے بنا ہوا ہے۔

غرض یہ کبھی چٹکلے اور بذلہ سنجیاں اس بات کا ثبوت ہیں کہ منٹو فطرتاً کہانی طراز، بدیہہ گو اور ذہین وطباق تھے۔ اُن کی یہی فطری خصوصیات بعدازاں اُن کے اسلوب کا طرز متعین کرتی ہیں۔ مثلاً چونکانے اک نئی بات یا خبر سنانے کا انداز، پرانی باتوں میں سے نئے پہلو نکال کر قاری کو حیرت سے دوچار کرنا اور اپنی طباعی و انفرادیت کا احساس دِلانا، اور اپنے ہر افسانے کو اِک منفرد بیج دینا وغیرہ شامل ہے۔ اُس کے بہت سے افسانوں کے موضوعات عام معمولاتِ زندگی سے متعلق ہوتے ہیں۔ مثلاً میاں بیوی کے درمیان پیش آنے والے چھوٹے موٹے روزمرہ کے حالات و معاملات لیکن جب منٹو انھیں بیان میں لاتا ہے تو اُن کی تکنیک اور اسلوب اُنھیں دلچسپ بھی بنادیتے ہیں اور منفرد بھی۔

منٹو اپنی زندگی، عہد اور ماحول سے ہمیشہ جڑے رہے۔ اسی لیے تو اُن کی کہانیوں میں کم یا زیادہ اُن کے معمولاتِ زندگی کو دیکھا جاسکتا ہے، جن دِنوں منٹو باری علیگ کے زیر اثر تھے۔ اُن دِنوں اُنھوں نے اپنے کمرے کو دارِاحمر کے نام سے منسوب کر رکھا تھا۔ منٹو کا یہ مکاں کوچہ وکیلاں امرتسر میں واقع تھا۔ منٹو کے کمرے کا دروازہ ہر وقت کھلا رہتا تھا، جہاں مختصر سے سامان کو قرینے سے رکھا گیا تھا۔ یہاں کتابوں کے علاوہ قلم، دوات، کاغذ، پینسلیں اور میز کی بائیں جانب آتش دان تھا، جس پر بھگت سنگھ کا مجسمہ رکھا گیا تھا، جو آزادی سے محبت کی علامت تھا۔ یہیں وکٹر ہیوگو کی تصنیف کے ترجمے نے منٹو پر غور وفکر کے دروازے وا کر دیئے وہ وکٹر ہیوگو کی تصانیف کو درسی کتابوں کی طرح محنت سے پڑھنے لگے۔ بعدازاں منٹو نے روسی فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی شروع کردیے۔ ہمایوں اور عالمگیر دونوں کے لیے منٹو نے بالترتیب روسی اور فرانسیسی افسانہ نمبر مرتب کیے۔۔۔ منٹو کی ان علمی و ادبی سرگرمیوں اور نامور جرائد میں اُن کے تراجم کی اشاعت سے اُن میں لکھنے کا ذوق وشوق بیدار ہوگیا تھا۔ باری صاحب نے جب ہفتہ وار خلق کا اجراء کیا تو منٹو اور حسن

عباس ان کے ساتھ شریک ہو گئے اور منٹو کا پہلا طبع زاد افسانہ ''تماشا'' خلق کے اوّلین شمارے میں شائع ہوا۔اس افسانے میں ۱۹۱۹ء کے مارشل لا کے ہنگامے کو ایک بچے کی نظر سے دیکھا گیا ہے، جس کی عمر چھ سال ہے۔اس افسانے کا ہیرو خود منٹو ہی معلوم ہوتا ہے، جس کی عمر بھی اُس وقت چھ سات برس تھی لیکن منٹو پر اس واقعے کے اثرات دیرپا رہے ہیں۔اُن کا پہلا طبع زاد افسانہ ہی اُن کی اپنی ذات کا پرتو ہے۔ چھ سات سالہ منٹو کے قلب ونظر پر اس کھلی بربریت اور استحصال پر ایک احتجاج ہے۔آزادی کا سلب ہونا، آمریت کا مسلط ہونا اور طاقت کے بے محابا استعمال اور بے گناہ خون کا ارزاں ہونا منٹو کے دِل ودماغ پر نقش تھا۔جس کا اظہار بار بار ملتا ہے۔مثلاً دیوانہ شاعر میں بھی یہی واقعہ بیان ہوا ہے۔ بعدازاں ''۱۹۱۹ء کی ایک بات'' میں بھی کھل کر اسی واقعے کو اِک دوسرے انداز میں بیان کیا گیا ہے۔اس واقعے کے بیان سے منٹو کا غاصبوں اور آمروں سے اظہارِ نفرت اور محکوموں اور مظلوموں سے اظہارِ یکجہتی واضح ہوتا ہے۔اُن کا پہلا افسانہ ہی اُن کے انقلابی خیالات وطن پرستی اور سیاسی شعور کا مظہر ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ آوارہ منش منٹو کو اِک سمت میسر آ گئی ہے۔اب وہ اِدھر اُدھر ناک ٹو ئیاں نہیں مار رہے بلکہ واضح اور دوٹوک انداز میں اپنے مقاصد اور منشور کا اعلان کر رہے ہیں، جس کی اوّلین آواز تماشا ہے۔

ڈاکٹر غفور شاہ قاسم لکھتے ہیں:

> ''تماشا، منٹو کی تخلیقی اور فنی زندگی کا پہلا نقش ہے۔اس کے باوجود اس کے مطالعے سے مستقبل کے ایک بڑے افسانہ نگار کے تخلیقی امکانات کا کھوج لگایا جا سکتا ہے۔ بلاشبہ تماشا منٹو کے بعد میں معرضِ تخلیق میں آنے والے افسانوں کی نسبت کمزور ہے۔تاہم یہ ایک حساس تخلیق کار، عمیق احساسات اور اضطرابات کا آئینہ دار ہے۔ یہ افسانہ نگار کے آئندہ تخلیقی تیوروں کا بہترین Indicator ہے۔کہانی کی بنت اور وحدتِ تاثر سے ایک ذہین زرخیز اور توانا کہانی کار کی شروعات کا پتہ ملتا ہے۔''(۲۲)

اس اوّلین افسانے میں ہی منٹو کے اسلوب کے ابتدائی خطوط وضع ہو گئے ہیں، جو بعدازاں زیادہ بھرپور اور دلکش صورت اختیار کرتے ہیں۔اُن کا علامتی رنگ اسے کثیرالجہات بنا دیتا ہے۔ یہ ۱۹۱۹ء کا واقعہ بھی ہے اور عالمگیر سطح پر استحصال اور غاصبیت کی علامت بھی۔ یہ آزادی اور غلامی کی ازلی وابدی چپقلش بھی ہے۔آمروں اور محکوموں کا فطری تصادم بھی، اسی لیے اس کی فضائیں اور ماحول امرتسر تک محدود نہیں رہے، بلکہ اس میں ماسکو بھی نظر آتا ہے اور فرانس بھی۔منٹو کا فن محدودیت کا شکار نہیں ہے۔اس لیے نہ وہ وقتی ہے نہ ہنگامی۔ یہ کہانی اِک تاریخی واقعے پر انحصار کرتی ہے لیکن اس طرح کے واقعات ہر اُس جگہ رونما ہوتے ہیں، جہاں غلامی کا طوق گلوں میں ڈال دیا جاتا ہے اور آزادی کے متوالے موت کو گلے لگا لیتے ہیں اور غلام کہلانا پسند نہیں کرتے۔اس افسانے سے منٹو کی ذہنی، فکری اور نظریاتی بنیادیں استوار ہوتی ہیں۔اگرچہ اُن کا فن کسی

منشور یا مخصوص مقصد کے لیے نہ تھا اور بتدریج اُس میں ترفع اور پختگی آتی چلی گئی لیکن اس دَور میں باری علیگ کے زیر اثر جن خیالات و احساسات کے وہ قائل تھے اُن کا فنکارانہ اظہار اُن کے اس افسانے میں ظاہر ہوتا ہے۔ اُن کے اسلوب کی ابتدائی اساس بھی پوری طرح اس میں موجود ہے۔ وہ موٹے موٹے لفظوں کو خارجی اظہار دیتے ہیں۔ مصنف اپنے مضطرب ذہین، سیمابی طبیعت اور انقلابی خیالات کے اظہار کے لیے بے چین نظر آتا ہے۔ ان لفظوں میں گہرائی اور گیرائی کم ہے اور جذباتیت زیادہ ہے۔ کیونکہ منٹو کے ابتدائی مطالعہ میں۔ ہیوگو کی تصانیف رہیں منٹو حسن عباس اور ابوسعید قریشی اُس کی کتابیں دُور دُور سے منگواتے اور اُنھیں ذوق وشوق سے پڑھتے۔ منٹو ہیوگو کے مؤثر اور خطیبانہ اندازِ تحریر سے بہت متاثر ہوئے اُن کی ابتدائی تحریروں میں اُسی کے اثرات کی گونج ملتی ہے۔

آتش پارے کے تقریباً سبھی افسانے، نوجوان منٹو کے اس دَور کے ذہنی، فکری اور جذباتی میلانات کے عکاس ہیں۔ یہ دور منٹو کے انقلابی خیالات و افکار کا دَور ہے۔ اس لیے اِک انقلابی کی پوری رُوح ان افسانوں پر حاوی ہے۔

منٹو ہر دَور میں انسان دوستی، حقوقِ انسانی، وطن پرستی اور آزادیٔ اظہار کے قائل رہے۔ یوں اک ادبی خلوص اُن کی ہر تحریر میں جھلکتا رہا۔ اگرچہ بتدریج اُن کے اظہار کے سانچوں میں زیادہ نظم وضبط زیادہ ترتیب اور تراش خراش آتی چلی گئی لیکن انسان سے محبت کا بنیادی مسلک کبھی تبدیل نہ ہوا، چاہے وہ انسان معاشرے کا کیسا ہی قابلِ نفریں یا دُھتکارا ہوا کیوں نہ ہو۔ آئندہ چل کر اُن کی فنی جہت میں نفسیاتی پیچ زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ جذباتی اور انقلابی بلند آہنگی کی جگہ حکیمانہ بصیرت پیدا ہو گئی لیکن اپنے ہر عہد کے فطری جذبات اور ہنگامی موضوعات کے اظہار میں وہ ہمیشہ پرخلوص حد تک سچے اور کھرے رہے ہیں۔ اگر آتش پارے کے دَور میں اُن کے اسلوب میں خام جذباتیت اور انقلابی نعرہ بازی موجود ہے تو یہ بھی اُن کا ایک مخلصانہ رویہ ہے کہ اُس وقت وہ حقیقتاً ایسی ہی کیفیات کے زیر اثر تھے۔ اُس دَور میں منٹو لا اُبالی اور پارہ صفت انسان تھے۔ اُن کے اندر زیادہ تدبر یا گہرائی نہ تھی۔ اسی کے زیر اثر وہ اپنے گرو باری علیگ کے مکمل پیرو تھے اور اشتراکی خیالات کے حامل تھے۔

منٹو نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز تراجم سے کیا۔ آسکر وائلڈ کے ڈرامے ''ویرا'' کا ترجمہ اپنے دوست حسن عباس کے ساتھ مل کر کیا۔ باری علیگ نے اس ترجمے میں مدد کی اور مشہور شاعر اختر شیرانی نے مسودے کی تصحیح کی۔ یہ ڈرامہ روس کے دہشت پسندوں کی سرگرمیوں سے متعلق تھا، جس کے بارے میں منٹو لکھتے ہیں:

> ''میں اور حسن عباس نئے نئے باغی نہیں تھے۔ دسویں جماعت میں دُنیا کا نقشہ نکال کر ہم کئی بار خشکی کے راستے روس پہنچنے کے لیے اسکیمیں بنا چکے تھے۔۔۔ ہم نے امرتسر کو

ہی ماسکو متصور کر لیا تھا اور اسی کے گلی کوچوں میں مستبد اور جابر حکمرانوں کا عبرت ناک انجام دیکھنا چاہتے تھے۔''(۲۳)

اس دور میں منٹو کے اسلوب میں تفکر کی بجائے جوش اور فن کی بجائے انقلاب کی بلند آہنگ آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ کوئی عظیم انقلابی کام کرنا چاہتے تھے۔ ابھی ادبی شعور ناپختہ تھا۔ اس لیے اس دور کی تحریروں میں واعظانہ اور خطیبانہ انداز غالب ہے۔ خونی تھوک، انقلاب پسند، ماہی گیر، طاقت کا امتحان، دیوانہ شاعر وغیرہ کے اسلوب پر یہی ناپختہ انداز غالب ہے۔ بعد ازاں اُن کے سیاسی مسلک کے اظہار میں متانت، سنجیدگی اور فنی مہارت پیدا ہوگئی۔ مثلاً نیا قانون، نعرہ، شغل وغیرہ جو دراصل منٹو کے سیاسی نظریے کی آواز ہیں لیکن بعد کے ان افسانوں میں اُنھوں نے امیری اور غریبی کے تضاد کو اک فنی ہنر کے ساتھ پیش کیا۔ کچلے، روندے، بے کس، بے بس انسانوں کی مظلومیت کا اظہار تکرار کے فنی حربے میں سمو دیا گیا ہے۔ اشتراکی خیالات سے قطع نظر منٹو کے دِل میں حد درجہ دردمندی انسانیت اور غم خواری اور انسان دوستی بھری تھی۔

''آتش پارے'' کی تخلیق کے وقت منٹو نوعمر تھے۔ اُن کے دِل و دماغ پر بدیسی حکومت کی ستم ظریفیاں، معاشی عدم مساوات، سیاسی استحصال، بنیادی انسانی حقوق کا سلب، عوام کی بے بسی، بے چارگی اور طبقاتی تفریق اور تضاد کے خلاف شدید نفرت بھری تھی۔ اسی لیے وہ آہنی ہتھوڑے کی طرح ان ناانصافیوں پر ضربیں لگاتے ہیں لیکن بعد ازاں اُنھوں نے ادب کو اشتراکیت کے اظہار و ابلاغ کا وسیلہ نہیں بننے دیا بلکہ وہ ترقی پسندوں کے اصول و قواعد کی بندشوں میں بھی اپنے فن کو قربان کرنے پر ہرگز تیار نہ تھے کیونکہ وہ انانیت پسند اور انفرادیت پسند انسان تھے۔ وہ کسی نظریے، کسی فلسفے یا خارجی عقیدے میں خود کو گم کرنا پسند نہ کرتے تھے۔ وہ اپنی خودداری اور انفرادیت کے ہمراہ ہی جیے۔ وہ گندی سیاست کے ناروا حربوں کو جلد بھانپ گئے تھے۔ اُن کے نزدیک یہ سارے لیڈر اور راہنما اور مختلف نظریات کے پرچارک دراصل اپنے اپنے مفادات کے لیے معصوم عوام کو بےوقوف بنارہے ہیں۔ اس بارے میں منٹو لکھتے ہیں:

> ''سیاسیات سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں، لیڈروں اور دوافروشوں کو میں ایک ہی زمرے میں شمار کرتا ہوں، لیڈری اور دوافروشی یہ دونوں پیشے ہیں۔ دوافروش اور لیڈر دونوں دوسروں کے نسخے استعمال کرتے ہیں۔''(۲۴)

منٹو شروع میں نیم اشتراکی تھے۔ اسی لیے اُن کی ابتدائی تحریروں میں واضح مقصدیت، نعرہ بازی اور خام جوش و خروش موجود ہے لیکن نیا قانون تک پہنچتے پہنچتے منٹو کی ذہنی اور فنی چابک دستی بہت بلند ہو چکی ہے۔ اب وہ امیروں پر نشتر زنی بھی کرتے ہیں تو بڑے ہی فنکارانہ انداز میں، کہیں بھی منٹو مقصد کا پرچارک دکھائی نہیں دیتے بلکہ سیاسی و معاشی و معاشرتی مسائل کو نفسیاتی حوالے سے دیکھنے لگتے ہیں جیسے ''نعرہ'' جس میں امیر غریب کا تضاد دکھانے کے لیے رقت آمیز لفاظی نہیں کی گئی نہ ہی دردناک تصویریں پینٹ کی گئی ہیں۔ دو

گالیوں کی فنی تکرار سے کہانی کو نفسیاتی جہت دی گئی ہے۔

آتش پارے کے بعد ''منٹو کے افسانے'' شائع ہوا، جس میں مصنف اُن اشتراکی خیالات اور خارجی اسلوب کی بجائے اک اعلیٰ فنی وادبی نہج اپنالیتا ہے۔ اُس کی فطری تلخی اور کڑواہٹ بھی فنی ضبط میں ڈھل جاتی ہے۔ تلخ واقعات کا بیان بھی اِک تخلیقی ندرت لیے ہوتا ہے۔ اب منٹو کی نگاہ کسی مسلک یا نظریے پر نہیں ہے بلکہ فنکارانہ اظہار پر ہے۔ وہ اپنے مقاصد کے حصول کے لیے بے چین نہیں ہیں۔ وہ چھپے ہوئے ناسور دکھا کر طنز کی ترکیب استعمال کرتے ہیں اور زہرخند کرتے ہوئے گزر جاتے ہیں۔ واویلا ہرگز نہیں کرتے۔ منٹو انتہائی نفاست پسند طبیعت کے مالک تھے۔ صاف ستھرا لباس اور گھر، اُن کے کمرے میں ہر شئے سلیقے قرینے سے موجود ہوتی تھی۔ وہ بکھراؤ یا بدنظمی ہرگز پسند نہ کرتے تھے۔ سگریٹ، شراب بھی ہمیشہ مہنگے خریدتے اور سلیقے سے استعمال کرتے تھے۔ چاہے کیسی ہی معاشی تنگ دستی ہوتی گھر میں کھانا انتہائی پُرتکلف بنتا تھا۔ یہی سلیقہ مندی اُن کی تحریر کا حصہ بھی ہے۔ صاف ستھرے صفحے کی پیشانی پر ۷۸۶ لکھ کر فی البدیہہ لکھنا شروع کر دیتے۔ کہیں کاٹ چھانٹ نہ ہوتی، قلم مہنگا استعمال کرتے، ٹائپ رائٹر استعمال کرنا شروع کیا تو جیسے اس آہنی مشین سے ڈھل کو افسانے اور ڈرامے دھڑا دھڑ نکلتے چلے آتے، کبھی نظر ثانی کی ضرورت محسوس نہ کرتے۔ یہی نفاست اُن کے اسلوب میں بھی موجود تھی۔ ایک لفظ بھی بے جوڑ یا زائد استعمال نہ کرتے تھے۔ احمد ندیم قاسمی کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''موم بتی کے آنسو آپ نے پسند کیا۔ شکریہ، مجھے معلوم تھا کہ آپ اسے پسند کریں گے۔ میں نے اس کو لکھتے وقت انتہائی کوشش کی تھی کہ کوئی لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔''(۲۵)

منٹو کو احساس تھا کہ اسراف افسانے کے لیے کس قدر مضر ہے۔ نپے تلے لفظ جو اک بڑے واقعے یا گمبھیر صورتِ حال کا پورا ابلاغ کرتے ہیں۔ مثلاً کھول دو، ٹھنڈا گوشت، گورمکھ کی وصیت، یہ کہانیوں کے عنوانات ہیں لیکن ان لفظوں میں واقعے کی پوری تلخی و سنگینی اور حیرت ناکی چھپی ہے۔ عام طور پر ان عنوانات کا بھید کہانی کے آخر میں جا کر کھلتا ہے اور قاری بھونچکا رہ جاتا ہے۔ منٹو کی شخصیت کے مختلف عناصر نے اُن کے اسلوب پر اپنی چھاپ چھوڑی مثلاً آواز، اُن کی آواز گونجتی ہوئی تیکھی اور کرخت تھی۔

بلونت گارگی کے الفاظ میں:

> ''اس کی آواز باریک اور گرم گرم تھی، جس میں اُس کی شخصیت کی پوری شدت شامل تھی۔ یہ آواز نہ لیڈروں جیسی تھی، نہ درویشوں جیسی، بلکہ اس میں بے تابی اور للکار تھی۔''

اوپندر ناتھ اشک نے لکھا:

> ''منٹو کی آواز کرخت، تیکھی اور قدرے چڑچڑی تھی۔''(۲۶)

اب ان بیانات کی روشنی میں اُن کا اسلوب دیکھئے۔ابتدائی اسلوب میں وہی بے تابی ،للکار اور گرمی اور بعدازاں یہی کرختگی ،تیکھاپن اور چڑ چڑاپن۔۔۔

ممتاز مفتی لکھتے ہیں:

''منٹو کو دیکھ کر ایسا لگتا تھا جیسے ان کے مختصر سے پیکر میں منوں برقی قوت مقید ہو۔ان کی بوٹی بوٹی پھڑکتی تھی۔دورانِ گفتگو ان کے ہاتھ چلتے تھے۔آنکھیں ناچتی تھیں۔ چہرے کے نقوش کا تغیر ان کی آواز اور جذبات کے اُتار چڑھاؤ کا ساتھ دیتا تھا اور ان کا چہرہ ایک متحرک تصویر کا نقشہ پیش کرتا تھا۔۔۔'' (۲۷)

اس بیان کی روشنی میں دیکھئے تو اُن کے خدوخال کا تیکھاپن اور سجا سنورا انداز وہی لب ولہجے کی سیمابی اور اضطرابی کیفیت اُن کی حرکات کی بے تابی ،بے چینی اور عجلت پسندی اُن کی تحریروں کا شناسا چہرہ ہے۔ان تحریروں کے رگ وپے میں یہی پارہ صفتی اور بے سکونی بھری ہے۔کرشن چندر نے منٹو کی سراپا نگاری کا نقشہ یوں کھینچا:

''لانبا،ترچھا،چپٹا،گورا گورا،ہاتھ کی پشت پر وریدیں اُبھری ہوئیں،گردن کا حلقوم باہر نکلا ہوا،سوکھی ٹانگوں پر بڑے بڑے پاؤں،لیکن بے ڈول نہیں،ایک عجیب سی نفاست ،نسائیت لیے ہوئے،چہرے پر جھنجھلاہٹ آواز میں بے چینی، لکھنے میں اضطراب،آداب میں تلخی، چلنے میں عجلت،سعادت حسن منٹو کو پہلی بار دیکھ کر کچھ ان باتوں کا احساس ہوتا ہے لیکن ان باتوں کے احساس پر ایک دوسرا احساس حاوی ہو جاتا ہے۔۔۔منٹو کی پیشانی کا چوکھٹا اس کے دماغ کی طرح عظیم ہے اور عجیب و غریب بھی۔۔۔منٹو کا ماتھا مستطیل ہے۔خیمیں پردے کی طرح نیچے سے کم فراخ اور اُوپر سے زیادہ اور بال سیدھے،لانبے اور گھنے اور آنکھوں میں ایک وحشی چمک ہے۔ ایک بے باک درشتی سوجھ بوجھ ہے۔'' (۲۸)

اس خاکے سے منٹو کی مضطرب اور عجلت پسند طبع کی شدت اور حدت ٹپکتی ہے۔منٹو کی آنکھوں کو عصمت چغتائی نے ''مور پنکھ'' سے تشبیہہ دی ہے،جن میں رعونت ،شوخی،شگفتگی بھری تھی۔گہری تہ میں اُترنے والی آنکھیں جو کبھی کبھی انتہائی وحشت ناک ہو جاتی تھیں ،دیکھئے یہی خصوصیات ہی تو اُن کے اسلوب کے فیچر بنتے ہیں۔منٹو کا اندازِ نشست بھی اُن کے اسلوب کی طرح بڑا مختلف تھا۔عصمت چغتائی نے منٹو سے اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے منٹو کے بیٹھنے کے انداز کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ۔۔۔

''ایک لدی پھندی بڑی سی میز کے سامنے ایک بڑی سی کرسی میں،ایک باریک نکوڑے کی شکل کا انسان اکڑوں بیٹھا تھا۔'' (۲۹)

منٹو کی ہر ادا، ہر عمل اور فن کی طرح اُن کا کرسی پر بیٹھنے کا انداز بھی انوکھا اور نرالا تھا۔۔۔شاید وہ اپنے سینے کے درد کو برداشت کرنے کے لیے دونوں گھٹنے پسلیوں میں دبا کر بیٹھتا تھا۔ یا اندر کے اضطراب اور بے چینی کو اپنے ہی اندر سمونے کی کوشش میں ہوتا تھا۔ یا اُن کی جدتِ طبع باعث بے سکونی تھی۔ اے روشنیٔ طبع تو برمن بلا شدی۔

منٹو کا حافظہ بے پناہ تھا، جس نے ان کی شخصیت اور فن کو جلا بخشی تھی۔ ہر مشاہدہ، ہر حادثہ، ہر تجربہ، ہر سنی ہوئی بات پڑھی ہوئی معلومات اس کے ذہن میں زندہ رہتی تھی۔ یہ خوبی اُن کے اسلوب میں جزئیات نگاری کے فن کو آب و تاب بخشتی ہے۔ وہ مناظر اور واقعات کا من وعن بیان کرنے میں قدرت رکھتے تھے۔ ہزاروں، لاکھوں جزئیات و تفصیلات اُن کے ذہن کے نہاں خانوں سے نکل آتی تھیں اور اُن کے اسلوب کا حسن بن جاتی تھیں۔ اُن کے نزدیک کوئی معمولی بات معمولی نہ تھی۔ اسی لیے کہا جاتا ہے وہ ذست بن میں سے بھی کہانی نکال لیتے تھے۔ انسانی مطالعے، شخصی تجزیے پر اُن کی گرفت حیران کن تھی۔ اُن کے جوں کے توں بیان کے لیے اُن کے خاکے گنجے فرشتے، بے مثال نمونے ہیں اور افسانے میں بہت سے لافانی کردار مثلاً بابو گوپی ناتھ، سوگندھی، موذیل، گیشولال، استاد منگو، غرض ایسی بھرپور تصویریں اور سیرتیں اور جاندار مرقع ہیں کہ منٹو کے مشاہدے اور پھر اس میں سے موزوں تفصیلات کے انتخاب اور برمحل استعمال کی داد دینا پڑتی ہے۔

برسوں پرانی بھولی بسری باتیں، وہ بے ساختہ بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ سیکڑوں کی تعداد میں غالب کے اشعار انھیں زبانی یاد تھے۔ پنجابی کے اَن گنت دیہاتی لوک گیت از بر تھے۔

سیّد اکمل علیمی منٹو کے آخری عمر کا واقعہ بیان کرتے ہیں کہ استاد دامن نے پنجابی کلچرل سوسائٹی کے ادبی جلسہ میں منٹو سے پنجابی افسانہ پڑھنے کا وعدہ لیا لیکن منٹو افسانہ نہ لکھ سکے۔ سیّد اکمل علیمی کو دیکھ کر کہا:

''اویار۔۔۔دو گھنٹے سے بیٹھا ہوں۔ تمہاری سوسائٹی کے لیے افسانہ لکھنا چاہتا ہوں۔
افسانے تو بے شمار میرے سامنے ناچتے پھرتے ہیں، مگر میں ان کو پنجابی زبان کا لباس پہنانے سے اپنے آپ کو معذور پاتا ہوں۔''(۳۰)

افسانہ پنجابی کا پیراہن نہ پہن سکا، لیکن منٹو اجلاس میں گئے ضرور پہلے تو افسانہ نہ لکھ سکنے پر معذرت کا اظہار کیا بعدازاں حاضرین کے مزاج اور شعروشاعری کے ماحول کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے پنجابی لوک گیتوں کو اپنی تیز اور کٹیلی آواز میں سنانے لگے، لوگ جھومنے لگے استاد دامن بھی خود کو نہ روک سکے اور وہ بھی منٹو کے گیتوں کا جواب پنجابی بولیوں اور لوک گیتوں سے دینے لگے، لیکن میدان منٹو کے ہاتھ ہی رہا۔ سیّد اکمل علیمی لکھتے ہیں:

''منٹو کی بولیاں سن کر استاد دامن کی بھی رگ شعریت پھڑکی، اور آنِ واحد میں

وائی۔ایم۔سی۔اے کا بورڈ روم شالا مار کا میلہ چراغاں ہو کر رہ گیا۔

منٹو اور دامن میں مقابلہ شدید ہوتا جا رہا تھا۔منٹو کا حافظہ آج غیر معمولی قوت کا ثبوت دے رہا تھا اور دامن تو خود شاعر تھا۔ بالآخر یہ معاملہ ختم ہوا اور میدان منٹو کے ہاتھ رہا۔ کیونکہ منٹو کی بولیاں دامن کی بولیوں سے زیادہ ترش اور زیادہ تیز بلکہ تیزابی تھیں۔'' (۳۱)

یہی ترش تیزابی اور تیز لہجہ ہی تو منٹو کی پہچان تھی۔اُسے پنجابی بولیوں کی فطری سادگی، سچائی اور براہِ راست اظہارِ تخاطب بہت متاثر کرتا تھا۔یہی اُن کے اپنے اسلوب کی خوبی ہے۔احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

''وہ (منٹو) ایک دِن میرے یہاں آیا مجھے اپنے گھر لے گیا اور اندھا دُھند پی کر ۱۹۳۷ء سے ۱۹۵۴ء تک کی تمام باتوں کو اتنی تفصیل سے دُہراتا رہا کہ میں اس کی بے پناہ یادداشت پر حیران رہ گیا، پھر وہ بولا، یہ باتیں نوٹ کرلو، میری جان۔شاید چند دِنوں بعد تمہیں یہ مرحوم منٹو کی یاد میں لکھنا پڑیں۔'' (۳۲)

منٹو کے اسلوب کے بے ساختہ پن میں اُن کی اس یادداشت اور بلا کے حافظے کا بڑا ہاتھ ہے کہ واقعات، مناظر حالات، اشخاص کی چھوٹی چھوٹی تفصیلات بھی محفوظ ہوتی ہیں، جب چاہتے ہیں بلا تردد اک نگارخانہ سا سجا لیتے ہیں۔

منٹو بڑے کھرے، سچے اور حق گو انسان تھے۔وہ حد درجہ بے باک اور دبنگ مزاج رکھتے تھے۔موقع پرستی، مصلحت کوشی، بناوٹ، تصنع، دوغلا پن اُن کے قریب سے نہ گزرے تھے۔وہ اپنی رائے اپنے موَقف سے کبھی نہ ہٹتے، چاہے اُس کے لیے کیسی صعوبتیں جھیلنا پڑتیں۔ ہر وہ بات جو ناپسندیدہ یا بے جا اور ناروا ہوتی۔اُس کے خلاف ببانگِ دہل احتجاج کرتے تھے کہ اُن کی جرأتِ اظہار کا قائل ہونا پڑتا ہے۔اُسے بلاوجہ مقدمات میں گھسیٹا گیا۔اُن پر روزگار کے دروازے بند کیے گئے جب کہ اُن سے کہیں کم اہلیت والوں کو نوازا گیا لیکن وہ کبھی کسی خوشامد، مصلحت کوشی یا سمجھوتے پر آمادہ نہ ہوئے۔

خصوصاً منٹو جب پاکستان آئے تو معاشی تنگ دستی، بے کاری اور ناقدری جیسے عذاب سے گزرنا پڑا۔ کیونکہ مزاج میں بلا کی انانیت اور خود پسندی تھی۔اس لیے کبھی کسی کے سامنے کاسۂ گدائی نہ بڑھایا۔اپنے موَقف سے کبھی نہ ہٹے اپنے آہنی عزم پر ہمیشہ ڈٹے رہے۔چاہے اُن پر کیسی ہی مشکلات کے پہاڑ کیوں نہ توڑ دیئے گئے، بلکہ اپنی فطری شوخی طنز چلبلاہٹ اور حاضر دماغی کے ساتھ خندہ زنی کرتے رہے۔اُس پر جن رسائل و اخبارات نے الزامات کی بوچھاڑ کر دی۔اُنھوں نے بدلے میں اُن کے نام اپنی کتاب کا انتساب کیا۔ترقی پسندوں نے اُنھیں رجعت پسند قرار دے کر اپنے رسائل اور اخبارات کے دروازے اُن پر بند کر دیئے۔ریڈیو اور دیگر سرکاری ذرائع ابلاغ نے بھی اُن کی تحریروں سے اجتناب برتا،لیکن اُنھوں نے حکومت کی حکمتِ عملیوں پر ہمیشہ نکتہ چینی کی،حکومت نے اُن پر اشتراکی ہونے کا الزام دھر دیا۔مختلف مقدمات بھگتنے

پڑے، جرمانے ادا کرنے پڑے، لیکن پھر بھی منٹو کبھی جھکے نہیں لکھتے ہیں:

''پاکستان میرا پاکستان اپنے فن کاروں کی قدر دانی سے غافل نہیں لیکن مصیبت یہ ہے کہ مجھ سے جو زیادہ حق دار ہیں۔ اُن کی فہرست بہت لمبی ہے پچھلے دنوں میری حکومت نے خان بہادر عبدالرحمٰن چغتائی کے لیے پانچ سو روپے ماہوار تاحیات کا وظیفہ مقرر کیا۔ خان بہادر صاحب، اللہ کے فضل سے صاحب جائیداد ہیں۔ اس لیے مجھ سے کہیں زیادہ مستحق تھے۔ اس کے بعد خان بہادر ابوالاثر حفیظ جالندھری صاحب کے لیے بھی تاحیات اتنا ہی وظیفہ منظور کیا گیا۔ اس لیے کہ وہ بھی صاحب ثروت ہیں---''

''ویسے میں نے کون سا اتنا بڑا کام کیا ہے جو ان لوگوں کو چھوڑ کر میری حکومت اپنی توجہ میری طرف منعطف کرے۔''(۳۳)

منٹو نہ جھکے نہ دبے اور نہ ڈرے، منحنی اور بیمار ہونے کے باوجود اپنی بارُعب اور دبنگ قسم کی شخصیت کے تاثر کو برقرار رکھا۔ وہ ہر ناجائز اور غلط بات پر برہمی کا اظہار بلاتکلف، بلا ترّدد نتائج سے بے نیاز ہو کر کر دیتے تھے، جو کچھ محسوس کرتے دھڑلے سے کہہ دیتے۔ نہ کرسیٔ اقتدار سے ڈرتے نہ اہلِ زر سے، اپنے اصولوں پر کبھی مصالحت یا مفاہمت کا شکار نہ ہوئے۔ مثلاً منٹو کو جب یوم اقبال کے سلسلے میں منعقدہ پہلی تقریب کی صدارت کا شرف دیا گیا تو اُنھوں نے جو خطبۂ صدارت دیا۔ اُس میں اُن کی جرأت، اصول پسندی، تنقیدی و عمرانی شعور، سیاسی و علمی فہم اور حق گوئی و بے باکی نے سب کو حیران کر دیا۔ منٹو نے کسی مصلحت کا شکار ہوئے بغیر اس حیرت کا اظہار کیا کہ نجانے اُنھیں اس منصب کے قابل کیوں سمجھا گیا اور کہا۔

''مہنگے سے مہنگے داموں پر خطرے مول لیتا ہوں اور اونے پونے داموں بیچ دیتا ہوں لیکن خدا گواہ ہے میں بہت خوش ہوں۔''(۳۴)

جگدیش چندر ودھیاون لکھتے ہیں:

''منٹو کمر باندھے اناالحق کا نعرہ بلند کرتے، ہر وقت سولی پر چڑھنے کے لیے تیار رہتے تھے، کسی سے مرعوب ہونا منٹو کے خمیر میں نہ تھا۔''(۳۵)

منٹو کا یہی تلخ ترش اور شیریں انداز اُن کی تحریروں کا اسلوب ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''اُن کی زندگی میں جو کچھ بھی ہو رہا ہے، جو کچھ بھی تھا، جو کچھ بھی ہوتا رہا ہے۔ منٹو اس تفصیل و جزئیات کو پیش کرنے کا فنکار ہے۔ یہی اُن کی واقعیت ہے---یہی اُن کی حقیقت نگاری ہے۔''(۳۶)

منٹو خود دو بار پاگل خانے گئے۔ اس لیے اُس پاگل خانے سے ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسا شہکار اُٹھا لائے۔

پاگل خانے کا تجربہ ہی اس کہانی میں حقیقت کے رنگ بھر سکتا تھا۔ مختلف پاگلوں کی شخصیتوں کا مطالعہ اور پھر ان کی دیوانگی میں سے فرزانگی کی تلاش۔۔۔ منٹو خود بھی تو سماج گزیدہ تھا جو اس فطری جینیس اور فطین انسان کو جنوں میں مبتلا کر دیتا ہے اور خام ذہنی کی انتہا کہ اُسے پاگل خانے بھیج دیا گیا کہ معاشرہ اپنی کوتاہیوں کا زہر اپنے فطین انسانوں کو پلا کر اُن کا تماشا دیکھا ہی کرتا ہے۔ منٹو نے اس زہر کی تلخی کو اپنی حقیقت نگاری، فطرت نگاری اور واقعیت نگاری کے اسلوب میں قطرہ قطرہ نچوڑ دیا اور جنونی کہلایا۔ یہ جنون شاید جینیس اور فطین افراد کا مقدر ہے۔ تبھی تو بشن سنگھ اپنی شناخت کی تلاش میں از خود ٹوبہ ٹیک سنگھ بن جاتا ہے کہ اُسے ٹوبہ ٹیک سنگھ کی اصلیت سے کوئی آگاہ نہیں کرتا۔ منٹو کو بھی اُن کی اصل حقیقت، حیثیت کی قدر کا ہمیشہ گلہ رہا کہ کوئی تو انھیں بتائے کہ اُس مملکتِ خداداد پاکستان میں اُن کی حقیقت وحیثیت کیا ہے۔ وہ جن بلند آدرشوں اور ارادوں کو لے کر بمبئی کی خوشحال زندگی ترک کر کے اسی سرزمین پاک میں داخل ہوئے تو وہ حیران رہ گئے کہ یہاں تو اُن کے تصورات کے مطابق کچھ بھی نہ تھا۔

کرشن چندر نے لکھا:

''منٹو نے زندگی کے مشاہدے میں اپنے آپ کو مومی شمع کی طرح پگھلایا ہے۔ وہ اُردو کا واحد شنکر ہے، جس نے زندگی کے زہر کو گھول کر پیا۔ زہر کھانے سے اگر شنکر کا گلا نیلا ہو گیا تھا تو منٹو نے بھی اپنی صحت گنوائی ہے۔ یہ زہر منٹو ہی پی سکتا تھا۔ کوئی دوسرا ہوتا تو اُس کا دماغ چل جاتا مگر منٹو نے اس زہر کو بھی ہضم کر لیا۔'' (۳۷)

وہ اسی زہر کو فن کے اُمرت میں ڈھال دیتے ہیں اور اپنے مشاہدے، تجربے کے کسی لمحے یا احساس کو ضائع نہیں جانے دیتے۔ اُسے ایک خوبصورت افسانے کی شکل دے دیتے ہیں۔ مسز ڈی کوسا میں زچگی کے مختلف مراحل کے متعلق جو کچھ بیان ہوا وہ منٹو کی اپنی بیوی کے دوران حمل کے احساسات و تجربات ہیں۔ اُن کی اپنی ذات کئی افسانوں میں در آتی ہے۔ مثلاً بابو گوپی ناتھ جیسا شبکار بھی وہ اپنی زبانی ہمیں سناتا ہے۔ صیغہ واحد متکلم میں، ممی جیسا فن پارہ لکھا گیا۔ ترقی پسند، راجندر سنگھ بیدی اور دیوندر ستیارتھی کی مضحکہ خیز تصویریں ہیں۔ مس ٹین والا منٹو کے بچپن کے ایک واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

سردار جعفری نے لکھا:

''وہ حساس تھا اس لیے دوبار پاگل خانے گیا۔ بے باک تھا۔ اس لیے کئی بار عدالت کے سامنے کھڑا ہوا۔ خود سر تھا۔ اس لیے دشمنوں سے ٹکراتا رہا۔ غیور تھا، اس لیے بھوکا مرتا رہا۔ ازل کا پیاسا تھا۔ اس لیے شراب پیتا رہا اور زندہ رہنے کی تاب نہ لا سکا، اس لیے مر گیا لیکن فن کار تھا اس لیے مر کے بھی زندہ رہا۔'' (۳۸)

منٹو جس دور میں زندگی کر رہے تھے۔ وہ دور از خود گھٹن کا دور تھا۔ سیاسی و سماجی گھٹن، معاشی و اخلاقی

گھٹن، مذہب اور روایات کی گھٹن، منٹو کی آواز اس ہمہ گیر گھٹن کے خلاف احتجاج کی آواز تھی۔ وہ بنی بنائی قدروں، اصولوں اور قواعد کو من وعن تسلیم نہ کر سکتے تھے۔ وہ اُنھیں اپنے معیار اور مزاج کے ترازو میں تولتے تھے، جو اک بے لاگ اور بے لوث شخص کا پیمانہ تھا، جس کے باٹ مصلحت پسندی، ریا کاری اور ذاتی منفعت سے نہ بنے تھے۔ اسی لیے وہ اپنے اصولوں پر کبھی سمجھوتہ نہیں کرتا ہے۔ اب وہ اس مقام کو چھو چکے ہیں، جہاں اُن کے ذاتی حالات و واقعات اور پسند و ناپسند یا ماحول کے اثرات اس کے لیے بے معانی ہو چکے ہیں۔ اب اُن کے اسلوب پر فن کی چھاپ ہے وہ نہ کسی نظریے کا پرچارک ہے نہ کسی مقصد کا داعی، وہ سماج کی تصویریں، دیانت داری کے انتہائی کڑے معیاروں کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس پیشکش میں کوئی ذاتی کمزوری یا انسانی طمع اُن کے آڑے نہیں آتا۔ اب وہ سراپا فن ہے جس کی بنیادیں انسان دوستی اور انسان شناسی ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے افسانے کا جادو ابھی تک سر چڑھ کر بول رہا ہے۔ کیا اس لیے کہ وہ بہت بڑا ماہرِ فن تھا۔ تکنیک کے اسرار و رموز کا شناور تھا اور جنس کا مبلغ، میرے خیال میں ان وجوہات کے ساتھ ساتھ ایک اور بھی اہم ترین وجہ ہے اور وہ ہے اُس کی حق گوئی و بے باکی اور ان کی پیدا کردہ خود اعتمادی، جس نے اس میں وہ جراُتِ اظہار پیدا کر دی کہ آخری وقت تک اپنے مورچہ پر ڈٹا رہا۔ یہی نہیں بلکہ آج کا عہد اپنے منٹو کی تلاش میں نظر آتا ہے۔ اس دورِ منافقت میں ہمیں منٹو کے رُوپ میں اس جراُت کی ضرورت ہے، جو منافقت کے زنگ سے پاک ہو۔ منٹو میں تلخ سچائی کو دیکھنے، اسے پرکھنے اور یوں اس کے برملا اظہار کی جو جراُت تھی آج وہی ہم میں نہیں رہی۔'' (۳۹)

منٹو کے اسلوب پر اُن کے موضوعات کے اثرات

منٹو نے بے شمار موضوعات پر لکھا، لیکن ان تمام موضوعات کی مشترکہ قدر یہ ہے کہ اُنھوں نے عام انسان کی زندگی سے اپنے موضوعات کو چنا، منٹو کے لیے موضوعات کی کمی نہ تھی وہ ہر لمحے ہر شئے میں سے کہانی کھوج نکالتے تھے۔ اُن کی اس خصوصیت یا خداداد مہارت کی وضاحت اُن کے کبھی قریبی افراد نے کی ہے۔ بالعموم وہ ٹائپ رائٹر پر بیٹھ کر اپنے ساتھیوں سے پوچھتے، آج کس پر لکھا جائے اور جو بھی موضوع تجویز ہوتا وہ کھٹا کھٹ ڈرامہ یا افسانہ ٹائپ رائٹر سے باہر نکال دیتے، جیسے گھڑی گھڑائی تحریر پہلے سے ہی کہیں موجود پڑی تھی لیکن اُن کی ہر تحریر کا بنیادی پہلو انسانی زندگی کے مختلف رنگ ڈھنگ، حرارت، حرکت اور ہما ہمی ہے، جس میں کہیں پژمردگی، مایوسی یا شکست کا عنصر نہیں ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''منٹو کے افسانوں کا بنیادی محور عام انسانی زندگی ہے۔ اس کے تمام موضوعات اسی محور کے گرد گھومتے ہیں۔ اس کے تمام خیالات کی بنیاد اسی انسانیت کے خمیر اور انسانی زندگی پر استوار ہے۔ منٹو اس دائرے سے باہر نکل کر کسی چیز کو نہیں دیکھتا، ہر حال میں وہ اسی کو سامنے رکھتا ہے۔۔۔'' (۴۰)

منٹو اس زندگی کے سیدھے سادے پہلوؤں میں سے کوئی نئی بات نکال لیتے ہیں یا پرانی باتوں کو نئے معانی دے دیتے ہیں۔ کوئی نیا رنگ، نئی جہت کھوج لیتے ہیں۔ اُن کے موضوعات عام انسان کے مسائل تو ہوتے ہیں لیکن اُن کا بیان ایسا دِلکش ہوتا ہے کہ سیدھی سادی باتیں بھی پرکار نظر آتی ہیں۔ اُن کی جدت پسند طبیعت چھوٹی چھوٹی باتوں میں سے بڑے بڑے مضامین و مطالب نکال لیتی ہے۔ منٹو خود لکھتے ہیں:

''جب میں ٹرین میں بیٹھا بیٹھا اپنا نیا خریدا ہوا قیمتی پن (قلم) نکالتا ہوں۔ صرف اس غرض سے کہ لوگ اسے دیکھیں اور مرعوب ہوں تو مجھے اپنا سفلہ پن بہت دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔

میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اُس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دِل میں اُس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن

جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما
چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے تک سخت پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے
دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہوتی ہے۔'' (۴۱)

منٹو کے سوچنے کا ڈھنگ نرالا ہے۔ وہ اپنے موضوعات سیدھے سادے عوام کے ٹیڑھے میڑھے
معمولات سے اخذ کرتے ہیں۔ اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں:

''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے۔
میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی، میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی
ہے، جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی
ہے کہ بڑھاپا اُس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔ میرے افسانوں کا موضوع
بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں یہ
سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں،
ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔'' (۴۲)

منٹو کے اس بیان کی ایک مثال ''بو'' ہے، جس میں افسانے کا ہیرو رندھیر اپنی صاف ستھری مہذب اور
تعلیم یافتہ دُلہن کی موجودگی میں گھاٹن لڑکی کے بدن کی ''بو'' نہیں بھلا پاتا کہ یہ ''بو'' اِک نیچرل اور حقیقی
احساس کی نمائندہ ہے، پھر موذیل ہے جو ترلوچن کی منگیتر کرپال کور کی نسبت کہیں دلچسپ اور پیچیدہ کردار
ہے، جبکہ اخلاقی لحاظ سے وہ اعلیٰ کردار ہرگز نہیں ہے۔

منٹو انسان کے دُکھتے ہوئے پہلوؤں اور رستے ہوئے ناسوروں کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں
زندگی اتنی سادہ ترکیب نہیں رکھتی کہ رومانی افسانے یا عشقیہ کہانیاں سنائی جائیں۔ زندگی اس سے کہیں
آگے، تلخ اور تند ہے۔ حالات اُسے اس قدر معصوم نہیں رہنے دیتے جتنا کہ وہ فطرتاً تھا۔ زندگی کی گزران
اُسے سو سو امتحانوں میں ڈالتی ہے تو اِک لمحے کی آسودگی میسر آتی ہے۔ منٹو کی کہانی بھی ایسے ہی ناسازگار
حالات سے دوچار کرتی ہے جو سنگین ہوتے ہوئے بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ منٹو اُن کا بیان کرتے ہیں،
تو بعض اوقات ناقابلِ برداشت حد تک تلخ ہو جاتے ہیں، لیکن اس تلخی میں اُن کے خلوص کی چاشنی ضرور گھلی
رہتی ہے، کہتے ہیں:

''زمانے کے جس دَور سے ہم گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے
افسانے پڑھیے اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے
کہ یہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔۔۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں
ہیں میری تحریر میں کوئی نقص نہیں جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔

یا شدت کے بیان میں بھی فنی نزاکتوں اور فکری نظم وضبط کو وہ برقرار رکھتا ہے۔

اب منٹو بلند آہنگی کی بجائے تفکر، تدبر، تصویر کشی اور حقیقت کی من وعن ترجمانی پر زور دیتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کے گھور تاریک پہلوؤں کو کریدتا ہے تو انسانیت کی مسخ شدہ لاش کو لفظوں کے پردے میں چھپاتا نہیں ہے بلکہ اُس کی سڑاند سے ہمیں باخبر کرتا ہے۔ اُس وقت اُس کے قلم میں نشتریت بھر جاتی ہے اور اِک تیکھاپن پیدا ہو جاتا ہے۔ چونکہ منٹو اک سچا اور بے باک فنکار ہے وہ معاشرے کے زخموں پر نشتر زنی تو ضرور کرتا ہے لیکن کسی ماہر سرجن کی سی مہارت اور صفائی کے ساتھ۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد ہمارے نئے ادب میں ایک قوت، تیزی اور گرمی ضرور آ گئی تھی، لیکن اس میں زندگی اور انسان سے محبت نہیں تھی بلکہ زندگی اور انسان پر ایک وحشیانہ حملہ تھا۔ یہ حملہ دراصل براہِ راست انسان پر نہ تھا، جو انسان اور انسانی زندگی کی ابتری کا ذمہ دار ہے۔ منٹو کے سے حساس ادیب نے جس کی طبیعت میں اضطراب، بے چینی، بے اطمینانی اور قلم میں آگ کی تیزی اور تپش ہے۔ ان اثرات کو سب سے زیادہ قبول کیا تھا۔ منٹو کی تحریروں میں بھی ایک تلخی، یاسیت اور قنوطیت تھی لیکن منٹو کی یہ قنوطیت ہکسلے کی اس کلبیت کی حد کو نہ پہنچی، جس نے ہکسلے سے Ape and Essen کی سی کتاب لکھوائی۔ منٹو کی قنوطیت چیخوف کی طرح ایک معالج کی قنوطیت تھی، جسے انسان کو اپنی تن درستی اور صحت کھوتے دیکھ کر دکھ پہنچے، منٹو کو انسان سے اُس وقت بھی محبت تھی اور انسانی فطرت کا احترام تھا اور اسے شکوہ تھا کہ سماج نے انسان کی اس فطرت کو ہلاک کر ڈالا ہے۔''(۴۵)

منٹو اپنے ابتدائی موضوعات کی خارجی سطح سے جلد ہی داخلیت کی سمت لوٹ آیا، اب اس سیاسی اور معاشی پس منظر میں سے اُبھرتے واقعات کے اثرات وہ انسانی فطرت پر دیکھتا ہے۔ مثلاً ''نعرہ'' کا موضوع خارجی تناظر میں سے داخلیت کی سمت مڑ جاتا ہے۔ کیشو لال نادار تھا۔ تہی دست تھا۔ اس لیے اپنی اصلیت کو معلوم کر کے سیٹھ سے بھیک مانگنے کے لیے خود کو تیار کرتا ہے۔

''جب وہ اس سنگین عمارت کے بڑے دروازے میں داخل ہونے لگا تو اس نے اپنے غرور کو۔۔۔ اس چیز کو جو بھیک مانگنے میں عام طور پر رکاوٹ پیدا کیا کرتی ہے، نکال کر فٹ پاتھ پر ڈال دیا تھا۔۔۔ وہ اپنا دیا بجھا کر اور اپنے آپ کو اندھیرے میں لپیٹ کر مالک مکان کے اس روشن کمرے میں داخل ہوا۔''(۴۶)

معاشی عدم مساوات کا شکار کیشو لال میں احترامِ آدمیت سر اُبھارتا ہے۔ وہ اسے کچل ڈالتا ہے لیکن

کہانی کے اگلے حصے میں ہم پر کھلتا ہے کہ گیشولال اس کوشش میں کامیاب نہیں ہو پاتا اور سیٹھ کی دی ہوئی دو گالیاں اُس کے اندر بھونچال پیدا کر دیتی ہیں، جس کی عکاسی کے لیے منٹو نے ایسی خوبصورت تشبیہات اور علامات استعمال کی ہیں کہ گیشولال کی پوری نفسیاتی کیفیت واضح ہو جاتی ہے۔ وہ جوا پنا دِیا بجھا کر سیٹھ کے پاس گیا تھا۔ یک دم جوالہ مکھی کی طرح بھڑک اُٹھا یوں یہ خارجی معاشیات کا موضوع داخلی نفسیات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ منٹو کے اچھے افسانے اسی طرح کثیر الجہات ہیں۔

منٹو کا تقریباً ہر موضوع دِل کے تار جھنجھوڑتا ہوا گزر جاتا ہے۔ وہ خارجی اور رسمی باتیں نہیں کرتا۔ اُس کا فنی خلوص اُس کے ہر افسانے کو غزل کے سے داخلی سوز سے بھر دیتا ہے۔ کیونکہ وہ کہانی کے ماحول اور ہر طبقے میں بہت باریک بینی سے بڑا گہرا اُتر جاتا تھا۔ وہ ہر موضوع ہر واقعے، ہر مکتبۂ فکر کے افراد میں گھل مِل جاتا تھا، اُس نے زندگی کے بے شمار رنگ اور اَن گنت پہلوؤں کا بڑے قریب سے مشاہدہ کیا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ بظاہر بُری اور غلیظ شخصیات کے اندر بعض اوقات بڑا پاکیزہ باطن یا فطرت موجود ہو سکتی ہے۔ وہ انسان کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کرتا ہے۔ اسی لیے اُس کے اخلاق باختہ کرداروں میں فرشتے چھپے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ انسان کا مطالعہ اکہرے رُخ سے کبھی نہیں کرتا نہ ہی اُسے اس قدر سادہ مطالعہ تصور کرتا ہے۔

سیّد عابد علی لکھتے ہیں:

''منٹو حقائق کا عکاس تھا۔ وہ نہایت استغنا اور بے پروائی سے اور بہ کمال اطمینان خاطر وہ تمام نقشے الفاظ میں اُتارتا تھا، جو اسے گردو پیش کی دُنیا میں نظر آتے تھے۔'' (۴۷)

یہ بات واضح ہو چکی کہ منٹو اپنے اردگرد کی سچی اور حقیقی زندگی کا عکاس اور ترجمان تھا۔ اس ترجمانی اور عکاسی پر منٹو کی چھاپ لگی ہوئی تھی۔ جو اِن حقائق کو دیکھنے کے اینگل اور بیان کرنے کے انداز میں موجود ہے۔

محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''وہ ہر وقت اپنے تجربات کے ساتھ مصروف رہتا ہے۔ ہر وقت انھیں اُلٹتا پلٹتا رہتا ہے۔ وہ ہر وقت انھیں توڑ توڑ کر طرح طرح سے جوڑتا ہے۔ ان میں نئے معنی تلاش کرتا ہے۔ ذاتی تجربوں میں انسانی معنویت ڈھونڈتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ لفظوں، محاوروں، اسالیب بیان کی کھوج میں رہتا ہے۔ لفظوں کو توڑتا ہے۔ نئے سرے سے جوڑتا ہے۔ ایک ایک بات کو چار چار طرح سے لکھ کے دیکھتا ہے اور پھر جھنجھلا کے چھوڑ دیتا ہے اور جب تک خیال کے لیے اسے کوئی موزوں تصویری اظہار نہ مِل جائے، چین نہیں آتا۔'' (۴۸)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ منٹو اپنے موضوعات کے لیے وہ پیرایۂ اظہار اختیار کرنا چاہتا ہے جو

اُن کی معنویت اُن کی حقیقت اور تاثریت کا پورا ساتھ دے سکے۔ اس مقصد کے لیے وہ اپنے اسالیب پر کاوش صرف کرتا ہے۔

منٹو انتہا درجے کا پارکھ ہے۔ وہ اپنے موضوعات کے لیے جو اسلوب اختیار کرتا ہے۔ وہ اُس کی اس پرکھ کا غماز ہے، جس نے عام موضوع کو بھی شہکار بنا دیا۔ سیاسی موضوع کے حوالے سے اس کا بہترین نمونہ ''نیا قانون'' ہے اور معاشی موضوع کے حوالے سے ''نعرہ'' اس کی مثال ہے۔ سیاسی اجارہ داروں یا منصب داروں کی بجائے اِک اَن پڑھ تانگہ بان کا انتخاب کرنا۔ منٹو کی اسی پرکھ کا نتیجہ ہے۔ یہ تانگہ بان جہاں اِک افلاس زدہ عوام کا نمائندہ ہے، وہاں دوسرے طبقوں کی سوچ سے بھی آگاہ ہوتا رہتا ہے، جب وہ اُس کے تانگے میں بیٹھتے ہیں۔ مثلاً حکمران طبقے کا نمائندہ انگریز اور معاشی استحصالی طبقے کے نمائندے دو مارواڑی جنھیں منگو اُستاد غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل کہتا ہے۔ یوں افسانے کا تناظر بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ انگریزوں کی پالیسیاں، حکومت کی چیرہ دستیاں بڑھ رہی ہیں، جس کی وجہ سے مختلف طبقوں میں معاشی خلیج پیدا ہو چکی ہے۔ اشتراکی خیالات، ہندوستان کی غلامی اور آزادی کی زبردست خواہش منٹو نے افسانے کی فضابندی، تکنیک اور انداز ایسا اختیار کیا ہے کہ پورا پس منظر اُجاگر ہو گیا ہے۔ یہ مختصر افسانہ بے شمار تاریخی حقائق، معاشی، معاشرتی اور نفسیاتی جہتوں سے بھرا ہوا ہے لیکن کہیں بھی اُنگلی رکھ کر کسی ایک چیز کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ سب کو گھلا ملا کر گہری ایمائیت پیدا ہو گئی ہے، جو اُس کے اسلوب کا اعجاز ہے۔ منٹو کا اسلوب موضوعات پر غلبہ پا لیتا ہے۔ واقعات کی تشکیل اتنی سرعت اور ہنرمندی سے ہوتی ہے کہیں کوئی رکاوٹ یا پڑاؤ نہیں آتا۔ قاری کہانی ختم کر کے ہی دم لیتا ہے۔

اس طرح نعرہ کا پس منظر اور پھر پیش منظر کیشو لال کی نفسیاتی کشمکش میں سے اُبھرتا ہے۔ وہ گالیاں کھاتا ہے کہ مفلس کا مقدر یہی ہے لیکن اُس کے اندر اُس کی عزتِ نفس ہر بڑا کر بیدار ہوتی ہے اور ان گالیوں کے ردّ عمل پر پورا افسانہ بنیاد کرتا ہے۔ یہاں منٹو کا اسلوب ڈرامائی اور رمزی ہے۔ کرشن چندر لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے افسانے اُس کے مزاج اور اس کے ماحول کے آئینہ دار ہیں۔ منٹو اپنے افسانوں کا لباس نفاست سے تیار کرتا ہے۔ اِس میں کہیں جھول نہیں آتا، کہیں کچے ٹانکے نہیں ہوتے۔ بخیہ عمدہ ہوتا ہے۔ استری شدہ صاف ستھرے افسانے زبان منجھی ہوئی سلیس، سادہ، ہاں اس کے افسانوں کے رنگ عجیب ہوتے ہیں۔ ان کی تراش نرالی ہوتی ہے۔ اس کے استعارے اچھوتے ہوتے ہیں۔ ان میں رس، شعریت اور شفقتی اوصاف نہیں ہوتے، وہ ادب میں حسن نہیں اقلیدس کا قائل ہے۔ ہر چیز نپی تلی رکھتا ہے۔ وہ اپنے استعاروں کے مفہوم، تاثر اور حدود اربعہ سے بخوبی واقف ہوتا ہے اور لاشعوری حسن سے نہیں ایک متعین ترتیب اور جیومیٹری کی اشکال سے تاثر پیدا کرنا

چاہتا ہے۔''(۴۹)

منٹو کا اصل موضوع فطری انسان کا حقیقی اور نفسیاتی مطالعہ ہے۔ یہ انسان اپنے حالات و گرد و پیش اور سانحات میں کس انداز سے ردِ عمل ظاہر کرتا ہے۔ منٹو کے انسان کی شان نرالی ہے۔ وہ حالات کا شکار ہو کر رونے دھونے کی کرب انگیز تصویریں نہیں دِکھاتا بلکہ حالات پر اُس کا ردِ عمل پیش کرتا ہے۔ اسی لیے اِک معمولی اور عام سا کردار غیر معمولی اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ کسی قلم کار کا امتحان بھی اس پیچیدگی اور تصادم کی صورتِ حال سے عہدہ برا ہونے میں ہوا کرتا ہے۔ منٹو کا ماحول اور کردار نچلے متوسط طبقے کے نمائندہ ہیں، جن کی زندگیاں کولہو کے بیل کی مثل ہوا کرتی ہیں، جو آنکھیں بند کر کے ایک ہی چکر میں یعنی روٹی روزی کے چکر میں گھومتے رہتے ہیں اور پھر حشرات الارض کی طرح بے نام مر جاتے ہیں۔ منٹو انہی بے نام انسانوں کو نام عطا کرتا ہے۔ شناخت دیتا ہے۔ منٹو سیدھے رستوں کا راہی نہ تھا۔ اسی لیے یہ عام سے ماحول اور کردار انتہائی معنی خیز اور دلچسپ مطالعوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ وہ لگے بندھے سماجی، معاشی اور اخلاقی قاعدوں سے بغاوت کرتے ہیں۔ اُن کا ہر موضوع اس بغاوت کا بھرپور استعارہ ہے۔ یہ استعاراتی جہت منٹو کے اسلوب کی خاصیت ہے، جو ان عام سے واقعات اور کرداروں کو بھرپور معنویت اور چوکھا رنگ دے دیتی ہے، جو خارجی ماحول کی سنگینی اور باطنی رویوں کی کشمکش سے تشکیل پاتی ہے۔ یہ کیفیت اُس کے ابتدائی افسانوں سے لے کر اُس کے مکمل علامتی افسانے پھندنے اور باردہ شمالی وغیرہ تک قائم رہی ہے۔ منٹو انسانی فطرت پر جبر کا قائل نہ تھا۔ یوں فطرت اپنا داخلی رُخ تمام تر خارجی پابندیوں کے باوجود دِکھا دیتی ہے۔ اب اس تصادم اور کشمکش کا بیان بھی پیچیدہ ہے لیکن منٹو اس سے انتہائی سہل انداز میں گزر جاتا ہے۔ کیونکہ اُس کا اسلوب موضوع کے بطن سے اُبھرتا ہے۔ وارث علوی کا خیال ہے:

> ''جہاں منٹو کے یہاں انسان کی فطری معصومیت کا گہرا شعور ہے وہیں وہ انسان کی خباثت، حیوانیت اور شر کی قوتوں کی بھی بسیط آگاہی رکھتا ہے۔ شر کا ڈرامہ دیکھنے کے لیے اس نظر کی ضرورت ہے جو چکرائے اور گھبرائے بغیر ٹکٹکی باندھ کر اس کا مشاہدہ کر سکے۔ منٹو کے پاس یہ نظر تھی۔ جذباتی افسانوں کے قارئین اس نظر کی سنگین معروضیت کی قدر نہیں پہچان سکے، اور اس پر سنسنی خیزی اور جرائم سے رغبت کے اثرات تراشتے رہے۔''(۵۰)

منٹو نے زندگی کے کثیف پہلوؤں کو بغور مشاہدہ کیا ہے۔ مثلاً اُس کا ایک اہم موضوع رنڈی اور اُس کا کوٹھا ہے۔ دلال اور تماشبین ہیں لیکن اس موضوع میں کہیں تلذذ نہیں ہے۔ یہ ایک طبقے کا فکری مطالعہ بن جاتا ہے، جس کا ذریعہ معاش جسم فروشی ہے۔ طوائفوں اور دلالوں کے شخصی، نفسیاتی، تجزیے بن جاتے ہیں۔ وہ تعیش کی علامتیں نہیں رہ جاتے بلکہ اُن کے دُکھ، اُن کی معاشی پریشانیاں اُن کے جذباتی اور نفسیاتی

احساسات اور حادثات سامنے آتے ہیں۔ منٹو انھیں اِک عام انسان کی طرح پیش کرتا ہے جن سے نفرت کی بجائے قاری کو ہمدردی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہی منٹو کے اسلوب کی کامیابی ہے کہ وہ انھیں ان کے انسانی پہلوؤں کے ہمراہ ہم سے متعارف کرواتا ہے۔ محض اشارے یا علامتیں نہیں بناتا۔ مثلاً ہتک کی سوگندھی۔

اس کردار سے متعلق گزشتہ صفحات میں بہت کچھ لکھا جا چکا، یہاں ہم محض اس پہلو کو لیتے ہیں کہ منٹو ایسے کرداروں کے باطن میں اُتر جاتا ہے۔ اُس کا اندازِ تحریر ہمیں باور کروا دیتا ہے کہ یہ بھی ہمارے جیسے ہی انسان ہیں۔ یہ بھی اندر سے ایسے ہی سادہ لوح اور معصوم ہیں۔ مکر وفریب سے لبریز شخصیات میں کیسی سادہ رُوحیں بستی ہیں۔ منٹو نے ہمیں انتہائی مختلف شخصیات سے متعارف کروا دیا ہے، جب وہ ہمیں ان سے مِلا رہا ہوتا ہے تو وہ کہیں بھی اُن کو معصوم یا مظلوم ظاہر کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہوتا۔ منٹو کے تلخ موضوعات کا اسلوب بڑا ہی غیر جذباتی اور غیر متعلق سا ہوتا ہے۔ مثلاً سوگندھی کی ڈور منٹو کے اپنے ہاتھ میں نہیں ہے۔ وہ ازخود کام کر رہی ہے۔ منٹو تو بس اُس کی صحیح صحیح تصویریں بنا رہا ہے، جب تک رام لال دلال اُسے سوتے میں جگا کر موٹر والے کے پاس لاتا ہے۔ اُس وقت تک تو سوگندھی کی باگ ڈور مصنف کے ہاتھ میں ہوتی ہے لیکن جب موٹر والا اُس پر ''اونہہ'' کا آتشیں لاوہ پھینک کر چلا جاتا ہے۔ اُس کے بعد اس طوائف کے اندر سوئی ہوئی عورت جاگتی ہے اور ازخود برسرِ عمل ہو جاتی ہے۔ منٹو نے کہانی کے ابتدائی حصے میں ہمیں اس کی شخصیت کے اِس پہلو سے آگاہ کر دیا ہے کہ وہ نرم خو ہے۔ زیادہ لالچی یا ریا کار نہیں۔ گاہکوں سے بھی ہمدردانہ رویہ رکھتی ہے اور مادھو جیسے لالچی عاشق کی بھی کفالت کرتی رہتی ہے۔ اس کے یہ سب خصائص ہمیں اس طرح متاثر نہیں کرتے جب تک کہ سوگندھی اپنی ہتک کے ردِ عمل میں جوالہ مکھی نہیں بن جاتی۔ اُس کے مکالمات ہیں کہ جلتے ہوئے لاوے۔ اُس کی نفسیات ہے کہ انسانی فطرت کی اِک پیچیدہ کہانی اُس کے جذبات ہیں کہ شیشے کے آبگینوں کی طرح ٹوٹتے ہوئے جن کی کرچ ہم کانوں سنتے ہیں۔ اب منٹو کا قلم منٹو کے ہاتھ میں نہیں ہے وہ سوگندھی کی کیفیت، جذبات اور نفسیات کی روشنائی میں ڈوبا ہوا خودکار قلم ہے۔ سوگندھی کے مکالموں کی تندی، ترشی اور ایک ایک لفظ کی ساخت اُس کی کیفیت کی غماز ہے۔ یہاں منٹو عکاس نہیں ہے۔ طوائف کے موضوع کو بیان کرتے ہوئے اُس کا اسلوب مصورانہ ہو جاتا ہے۔ وہ روشنیوں کی چکا چوند میں سے تاریکیوں کو کھوج لیتا ہے اور تازہ پھولوں کا باسی انجام بھی دیکھ لیتا ہے اور بکاؤ جسموں کے اندر نسائیت اور ممتا کی لپک کو محسوس کر لیتا ہے۔ یہی حالت ''خوشیا'' میں مرکزی کردار خوشیا کی ہے، جو دلال ہونے کے باوجود اپنے اندر کے مرد کو مار نہیں سکا۔ منٹو اُس کی اس تبدیلی کو ایسے فطری انداز سے پیش کرتا ہے کہ کہیں بھی وہ سوپر نیچرل قسم کا انسان نہیں بنتا بلکہ اُس کے دل و دماغ میں آنے والی تبدیلی نیچرل معلوم ہوتی ہے کہ اس واقعے کے بعد خوشیا پھر اس بازار میں نظر نہ آیا۔ یہ سارے حالات و واقعات صرف ایک دِن کے مختصر سے دورانیہ میں رُونما ہوتے ہیں۔ منٹو کے بڑے بڑے موضوعات کی کوکھ سے جنم

لینے والے واقعات انتہائی مختصر دورانیہ رکھتے ہیں اور ایک بڑی تبدیلی لاتے ہیں۔ دراصل حادثات و سانحات کا دورانیہ زیادہ لمبا نہیں ہوا کرتا۔ منٹو کی ان کہانیوں میں بھی چند گھنٹوں کے اندر اِک ایسا وحدتِ تاثر اُبھرتا ہے جو موضوع پر اپنی گرفت مضبوط کر لیتا ہے۔ کانٹے میں پھنسی مچھلی کی طرح کہانی کا موضوع تڑپتا، پھڑکتا اور پرحرارت معلوم ہوتا ہے۔

سیاسی موضوعات والی کہانیوں میں نعرہ، شغل وغیرہ بھی انتہائی مختصر دورانیہ کی کہانیاں ہیں۔ اس تکنیک میں موضوع اپنی شدت کے ساتھ وارد ہوتا ہے۔ کیونکہ پھیلاؤ اپنا تاثر کم کر دیا کرتا ہے اور اختصار اس تاثر کو اِک نقطہ پر مرتکز کر دیتا ہے۔

منٹو کے اچھے افسانوں میں واقعے کی یہ شدت، تیزی اور حدت کسی زوداثر کیپسول کی تاثیر رکھتی ہے جس میں بہت سے اجزاء گھلے ملے ہوتے ہیں لیکن اِک چھوٹی سی ڈبیا میں بند ہوتے ہیں۔

کالی شلوار میں دورانیہ چند دِن پر محیط ہے۔ کیونکہ کہانی کی اُٹھان کے لیے یہ عرصہ ضروری تھا، لیکن افسانے کی ہر تفصیل، جزئیات اور منظر کشی یا کردار نگاری اصل موضوع سے جڑی رہتی ہے۔ یوں افسانے میں پھیلاؤ نہیں گہرائی اُترتی ہے۔ تفکر کے دَر وا ہوتے ہیں، جتنا اُترتے چلے جاؤ۔ دُور تک جھائی دینے لگتا ہے۔ مثلاً سیاسی موضوعات میں ٹوبہ ٹیک سنگھ کی مثال دیکھئے۔

کتنے بڑے موضوع کو چند صفحات سمیٹے ہوئے ہیں کہانی کا آغاز ہی پاگلوں کے تبادلے کے فیصلے سے ہوتا ہے اور انجام اس فیصلے پر عمل درآمد پر منتج ہوتا ہے۔ بظاہر گفتگو چند پاگلوں کے درمیان ہے جس میں سیاست تقسیم اور سماجیات کیا کچھ نہیں بھر گیا۔ اپنے موضوع کے موثر ابلاغ کے لیے منٹو جو تکنیک اپناتا ہے۔ اُسی میں کہانی کی کامیابی ہے۔ یہ تکنیک یک رُخی نہیں ہے۔ اسی لیے موضوع کی تمام پرتیں اور تہیں کھلتی ہیں۔ ایسے جملے تخیل کی رنگین کاری سمیٹے ہوئے ہوتے ہیں اور واقعیت کی ٹھوس بنیاد بھی۔ مثلاً طوائف کے کردار کو وہ محض سطحی انداز سے تعیش یا فحاشی کی علامت نہیں سمجھتا۔ بلکہ اس کردار پر چڑھی مختلف پرتیں غلاف اور سیاہیاں اُتار کر اُس کے باطن میں جھانکتا ہے، جہاں کوئی ماں، بیوی یا پھر کم از کم اِک عورت سہمی سہمی بیٹھی ہے۔ اُس کا اظہار وہ جس انداز سے کرتا ہے۔ اس سے وہ قارئین کی ہمدردی حاصل نہیں کرنا چاہتا نہ ہی اُسے کوئی پوتر رُوپ دینا چاہتا ہے۔ وہ جیسی ہے اپنی تمام تر غلاظتوں، گالیوں اور بے حیائی کے ساتھ سامنے ہے، لیکن پھر بھی ایک انسان ہے، اسی لیے تو وہ کبھی شاردا، کبھی ممی کبھی سلطانہ اور کبھی زینت جیسے کرداروں میں ڈھل جاتی ہے اور اس کے رُوپ بہروپ کے تصادم سے معاشرے کا اپنا کردار کھل کر سامنے آ جاتا ہے۔ درج ذیل اقتباسات میں اس طوائف کا انسان ہونا اس انسان کی تنہائی اور اُجاڑ زندگی کی تصویریں دیکھئے جو بظاہر بازاری محبوب ہے اور جس کے گرد تماش بینوں کے پرے جمے رہتے ہیں لیکن اندر سے وہ کتنی اکیلی ہے۔ منٹو نے کہیں بھی اس کی اس تنہائی اور بےبسی کو رقت آمیز لہجے میں بیان نہیں

کیا۔ وہ تو محض اُس کی روزمرہ کی تصویریں دِکھاتا ہے اور کیفیتِ دروں ازخود ہم پر ظاہر ہو جاتی ہے اور اس طبقے کی کسمپرسی اُبھر آتی ہے۔

''پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو۔ اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اُسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔''(۵۱)

''اُس کے خارش زدہ کتے نے بھونک بھونک کر مادھو کو کمرے سے باہر نکال دیا۔ سیڑھیاں اُتار کر جب کتا اپنی ٹنڈ منڈ دم ہلاتا سوگندھی کے پاس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑ پھڑانے لگا، تو سوگندھی چونکی۔ اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا۔ ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ ہر شئے خالی ہے، جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اُتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔''(۵۲)

ان دونوں اقتباسات میں دیکھیے یہ تمثیلیں طوائف کی زندگی کی کتنی گہری معنویت لیے ہوئے ہیں۔ انجن کا اکیلے ہی پٹڑیوں پر چلتے رہنا، دوسرے لوگوں کا کانٹے بدلنا، سوگندی کا خود کو ایسی ٹرین سے تشبیہہ دینا جو کبھی مسافروں سے لدی پھندی تھی لیکن اب مختلف اسٹیشنوں پر مسافر اُتار کر لوہے کے شیڈ میں اکیلی کھڑی ہو۔ لفظ ''مسافر'' اور پھر ''ریل'' کی طوائف کی زندگی کے حوالے سے معنی خیزی دیکھیے۔ منٹو کی ہر کہانی میں بے پناہ موضوعاتی ایمائی گہرائیاں ہیں۔

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''منٹو اس (طوائف) کے معروف کردار سے اُوپر اُٹھا کر اس کی فطرت میں جھانکنے، اس کی نفسیات کے مشاہدے، اس کے معاشی استبدادیت کو سمجھنے اور سماجی کم مائیگی اور عصری خمیر کے عمیق مطالعے میں بالآخر اپنی وسعت اور معنی خیز تنوع کے ساتھ طوائف کو رفتہ رفتہ ایک آفاقی علامت میں بدل دیتا ہے، جو ایسے معاشروں کی شناخت میں مددگار ثابت ہوتی ہے جو اپنی فطرت میں طوائفوں، دلالوں، چلتر بازوں، بدمعاشوں، شرابیوں اور کسبیوں کو پیدا کرتا ہے۔''(۵۳)

منٹو اس زندگی کے تمام امور سے بخوبی آگاہ تھے اور جب اُن کی عکاسی کرتے ہیں۔ تو اُنھی کا محاورہ اُنھی کا روزمرہ اُنھی کا ماحول اور جزئیات لے آتے ہیں۔ یہ تصویر دیکھیے کیسی حقیقی اور پُرگو ہے۔

''اس بازار کا راستہ ہم جانتے تھے، جہاں عورتیں مل سکتی ہیں۔ کالی، نیلی، پیلی لال

اور جامنی رنگ کی عورتیں۔پڑیوں کی طرح ان کے مکان ایک قطار میں دُور تک دوڑتے چلے گئے ہیں۔ یہ رنگ برنگی عورتیں ان میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکی رہتی ہیں۔آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں۔'' (۵۴)

منٹو کو انسان کی یہی تذلیل ہی تو تڑپا دیتی ہے۔ اگرچہ وہ اپنے مقاصد کا واویلا نہیں کرتا۔ اُنھیں فنکارانہ اظہار دیتا ہے وہ اپنی بنائی ہوئی تصویروں کا خود پیش کار ضرور ہے لیکن اُن کی رُوح کی چیخوں میں اپنی آواز شامل نہیں کرتا، بلکہ اُن کے گھور تاریک سینوں میں رستہ بنا دیتا ہے کہ ہم خود اُن میں جھانکنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔

منٹو اس دھڑکتے ہوئے دِل کی دھڑکنیں شمار کر کے ہمیں سناتا ہے۔ وہ سماج کی گندی اور بیمار مخلوق کا ہم سے تعارف کرواتا ہے، جنھیں ہم جانتے ہیں لیکن نظر انداز کرنا چاہتے ہیں۔ منٹو انھی نظر انداز کیے گئے افراد یا طبقات کو شناخت دیتا ہے۔ کیونکہ سماج کی رُوحانی صحت کے لیے ان چھپے ہوئے پھوڑوں یا کوڑھوں سے باخبر ہونا ضروری ہے۔ منٹو ایسے موضوعات چنتا ہے جو ہمارے ذہنی اور نفسیاتی ارتقا میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ وہ واقعیت اور حقیقت نگاری کے اسلوب میں حشر برپا کر دیتا ہے۔ وہ جیسا ماحول، معاشرہ اور کردار دیکھتا ہے، من وعن پیش کرتا ہے۔ وہ تخیل کے پردے میں انہیں بڑھاتا گھٹاتا نہیں ہے۔ اسی لیے اُس کے ہاں رومانوی موضوعات اور سیدھی سادی عشق ومحبت کی داستانیں بہت کم ہیں، جب تک کہ اُن کے اندر سے کوئی آفاقی جہت برآمد نہیں ہوتی وہ قلم نہیں اُٹھاتا۔ وہ شعور سے لاشعور کی فضاؤں میں اُتر جاتا ہے وہ تصادم کی کیفیت میں موضوع کو اُجالتا ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں دیکھیے کلونت کور کے اُبلتے ہوئے جذبات اور ایشر سنگھ کا شکست خوردہ ٹھنڈا لمس۔ اس تناؤ میں ہی تو موضوع اپنی شدت اور حدت سے ہویدا ہوتا ہے۔ ''کھول دو'' میں دیکھیے یہی تصادم سکینہ کے لاشعوری عمل سے معاشرے کے منہ پر تھوک دیا گیا ہے۔ منٹو اپنے موضوع کی وضاحت کے لیے اتنے نوکیلے بیج دیتا ہے کہ دو چار لفظوں میں صورتِ حال واضح ہو جاتی ہے کیونکہ وہ جاندار لفظوں میں متحرک تصویریں بناتا ہے۔ وہ گہرے رنگوں کا فنکار ہے۔ وہ پھیکے اور لجلجے الفاظ نہیں چنتا۔

''ساری رات رندھیر کو اس کے بدن سے عجیب وغریب قسم کی بو آتی رہی تھی۔ اس بو کو جو بیک وقت خوشبو اور بدبو تھی وہ تمام رات پیتا رہا تھا۔ اس کی بغلوں سے اس کی چھاتیوں سے، اس کے بالوں سے، اس کے پیٹ سے، ہر جگہ سے یہ بو جو بدبو بھی تھی اور خوشبو بھی، رندھیر کے ہر سانس میں موجود ہوتی تھی۔ تمام رات وہ سوچتا رہا تھا کہ یہ گھاٹن لڑکی بالکل قریب ہونے پر بھی ہرگز ہرگز اتنی قریب نہ ہوتی۔ اگر اس کے ننگے بدن سے یہ بو نہ اُڑتی، یہ بو جو اس کے دل و دماغ کے ہر سلوٹ میں رینگ گئی تھی۔ اس کے تمام پرانے اور نئے خیالوں میں رچ گئی تھی۔'' (۵۵)

محمد یوسف ٹینگ نے لکھا:

''وہ رقت، لجاجت اور خطابت کا خام مصالحہ استعمال ہی نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے اپنے موضوع کی معروضیت اور بے ریائی کی مناسبت سے ایک سنگین، پُر صلابت اور راست ہیئت کا استعمال ناگزیر ہے۔ یہ منٹو کی فنی تجرید کا عمل ہے۔ وہ سلاست کا فن کار ہے، مگر تفصیل کا نہیں۔'' (۵۶)

منٹو نے نوخیز افراد کے ابتدائی بلوغ کے تجربات کو دھواں، بلاؤز اور پھاہا میں بیان کیا، دیکھئے اس موضوع کی مانگ کے مطابق پوری کہانی پر ایک ابہام اور رازداری کی فضا طاری ہے جس طرح ان افسانوں کے کردار اپنے اندر برپا ہونے والی جسمانی، ذہنی اور نفسیاتی تبدیلیوں اور کیفیتوں میں گومگو کا شکار ہیں۔ اس غیر واضح دُھند میں ان کہانیوں کا اسلوب بھی لپٹا ہوا ہے۔ اُن کرداروں کے احساسات کی مطابقت پورے ماحول اور فضا میں پیدا ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اچھے تخلیق کار کا اسلوب بھی اُس کے تخلیقی عمل کا حصہ ہوتا ہے۔ اسی لیے تو اپنے موضوع یا واقعہ کی وضاحت کے لیے اُسے لمبی چوڑی وضاحتیں یا تاویلیں دینے کی کبھی ضرورت ہی نہیں محسوس ہوئی۔ وہ موضوع کی مناسبت سے افسانے کی ہیئت اختیار کرتا ہے۔ عام طور پر اُس کے مختصر افسانے بیانیہ ہیئت میں لکھے گئے، مثلاً ٹوبہ ٹیک سنگھ کھول دو، پانچ دِن وغیرہ

طویل افسانے راوی کی زبان سے بیان ہوئے تا کہ کہانی میں یکسانیت پیدا نہ ہو اور جو بہت سے کردار افسانے میں موجود ہیں۔ سب کو متعارف ہونے اور اپنا کام کرنے کا مناسب موقع ملے۔ مثلاً ممی، بابو گوپی ناتھ وغیرہ جو افسانے چھوٹے موٹے موضوعات پر مشتمل ہیں۔ اُن کے لیے مکالماتی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔

''سڑک کے کنارے'' خود کلامی کے انداز میں لکھا گیا افسانہ ہے منٹو کے ہاں یہ تکنیک دوسرے کسی افسانے میں موجود نہیں ہے لیکن اس موضوع کی ضرورت یہی تکنیک تھی، پھر اس کا شاعرانہ اسلوب بھی منٹو کے دیگر کسی افسانے میں نہیں ملتا، جہاں نثر، معریٰ نظم معلوم ہوتی ہے کیونکہ یہ پورا افسانہ قلبی واردات کا بیان ہے۔ اسی لیے شعری اسلوب کی مانگ کرتا تھا یعنی عورت کے اندر تشکیل پاتے تجل سے شیش محل کی تخریب کے لیے یہی پُرسوز اور کرب انگیز تخیلی اسلوب موزوں تھا۔ اس فطری تعمیر کے لیے معاشرتی حد بندیوں اور اجازتوں کی ضرورت ہے، ورنہ یہ گناہ اور پاپ ہے۔ منٹو اس نازک موضوع کی داخلی کیفیات کو بیان دیتے ہوئے نثری نظم کی سی موزونیت اور تناسب کو پیدا کر لیتا ہے۔ اس مسئلہ کا کوئی حل نہیں ہے سوائے اس کے ایک کرخت میکانکی اخباری خبر کے ذریعے اس شعری و رومانی موضوع کو اختتام دیا جائے۔

ممتاز شیریں نے اس افسانے کو منٹو کی بہترین تحریروں میں شامل کیا ہے۔ جس میں اُس کی فنی تکمیل نظر آتی ہے۔ کیونکہ عورت مرد کی اس ازلی و ابدی کہانی میں آفاقیت حلول کر گئی ہے۔ لکھتی ہیں:

''منٹو کے فن کے اس تجریدی ارتقاء کی تکمیل اس کے آخری دَور کی دو تحریروں میں پائی جاتی ہے۔''سڑک کے کنارے''اور''اُس منجدھار میں''ان میں ایک تکمیل، ایک وسعت، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے۔زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے۔سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحم صداقت اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تخریبی تھی لیکن بعد میں منٹو میں اثباتی اقدار بھی پیدا ہو چلے تھے اور آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے فن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔''(۵۷)

تقسیم ہند اور تشکیلِ پاکستان کے پس منظر میں فسادات پر کئی اہم افسانے منٹو نے تخلیق کیے، جب پوری فضا خون کی وحشی بو سے لبریز ہوگئی، انسانیت و آدمیت انسانی نفس کا لقمہ تر ہوگیا۔عصمت و شرافت ہوس و آز کا شکار بنی اور انسان اور تمدن کا چہرہ ظلم و بربریت کا چہرہ ہوگیا۔اُس وقت بھی منٹو انسانی قلب میں جھانک کر کچھ آبگینوں کو تلاش کر لیتا ہے۔وہ ایشر سنگھ جیسے درندے میں بھی انسان دیکھ لیتا ہے۔اسی لیے وہ ٹھنڈا گوشت کا انتساب ایشر سنگھ کے نام یوں کرتا ہے۔

''ایشر سنگھ کے نام ـــ جو حیوان بن کر بھی اپنی انسانیت کھو نہ سکا۔''(۵۸)

اسی طرح اپنے طنزیہ لطیفوں''سیاہ حاشیے''جن میں فسادات کے ان گنت واقعات اور دِل خراش موضوعات کو بڑی منفرد تکنیک میں پیش کیا ہے۔منٹو نے اُسے اس آدمی کے نام معنون کیا ہے، جس نے اپنی خوں ریزیوں کا ذِکر کرتے ہوئے یہ کہا:

''جب میں نے ایک بڑھیا کو مارا تو مجھے ایسے لگا جیسے مجھ سے قتل ہوگیا ہے۔''(۵۹)

منٹو فسادات کے پس منظر میں سے اُبھرنے والے واقعات کو جب کہانی کا رُوپ دیتا ہے تو اُن کی اخلاقی سطح کو ضرور اُبھارتا ہے۔اگر چہ اُس اندھیر نگری میں ظلم و بربیت، قتل و غارت، ایذارسانی، جنس و شہوانیت، تیز ہیجانی، جذباتی اور وحشیانہ جذبات کا غلبہ ہے لیکن منٹو اس حیوانیت میں سے انسانیت کو ڈھونڈ نکالتا ہے۔وہ ہیجانی اور ہنگامی صورتِ حال کا خود شکار نہیں ہوتا۔انسانوں کو سمجھنے اور پھر انسانی سطح پر ہی اُنھیں بیان کرنے کی صلاحیت اُس میں بدرجہ اُتم موجود تھی۔اسی لیے وہ فسادات کی ہیجانیت اور ضمیر کی ظلمت میں پیچیدگی، تنوع اور رنگا رنگی نکال لیتا ہے۔وہ واقعات کی سطحی رِقت یا جذباتیت کا شکار نہیں ہوتا۔اسی لیے اُس کا اندازِ بیاں بھی افراط و تفریط کے زیرِ اثر نہیں آتا۔ایسے شدید حادثات میں بھی وہ شخصیتوں کی مختلف النوع صورتوں کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔اُس کا قلم ظاہری کیفیات سے ظاہر بینی کا شکار نہیں ہوتا۔وہ ایک سرجن کی طرح گوشت اور جلد کے اندر دھڑکتے ہوئے دِل اور متنوع کیفیات کو چھوتا ہے۔اگر چہ اُس کی تکنیک چونکانے اور دھچکا لگانے کی ضرور ہے لیکن عموماً یہ دھچکا، کسی مثبت قدر کی ترجمانی کرتا ہے۔فسادات کے واقعات تو سراپا

ہی دھچکا تھے۔ اس لیے اُس نے موضوعات کی سنگینی کو اسلوب کی راست روی میں گوارا بنایا ہے۔ اُس نے ہولناک تصویریں نہیں کھینچیں اگر چہ وہ کمال کا عکاس اور مصور ہے لیکن مناظر کی بربریت سے دل گدازی پیدا کرنے کی بجائے اُس نے انسانی فطرت کی گہرائی کو پیشِ نظر رکھا۔ منٹو کی فنی بلوغت کی داد دینا پڑتی ہے کہ اُس نے انسانیت کی سفا کی و بربریت کے ہیجانی دَور میں بھی ہوش وحواس کو برقرار رکھا ہے اور چیزوں کو اُس طرح نہیں دِکھایا، جس طرح کہ وہ دِکھ رہی تھیں۔ اُس نے اُن کے اندر چھپے معانی کو کھوجا ہے۔ دیکھیے ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ چھ قتل کرتا ہے کوئی خام انداز کا افسانہ نگار اُن قتلوں کی رقت انگیز منظر کشی کرتا۔ ایشر سنگھ کی وحشت و بربریت کی ہولناک تصویریں دِکھاتا۔ اُس کی خوفناک سراپا نگاری کرتا جس کے خوف سے لڑکی اُس کے کندھے پر لٹکی ہوئی مرگئی۔ اُس نے تو ایشر سنگھ سے نفرت پیدا کرنے والی کوئی بھی وضاحت نہیں کی نہ ہی اُس کے ضمیر کے بیدار ہونے کی ہوش رُبا داستان رومانی انداز میں سنائی۔ اُس نے تو بس دو تیکھے پیچ دِیئے ایک جب وہ کلونت کور جیسی گرم عورت کے ساتھ ہم بستری میں ناکام رہتا ہے تو قاری اِک دھچکا کھاتا ہے یعنی وجہ جاننا چاہتا ہے ایسا کیوں؟ اور دوسرا جب وہ اپنی اس نامردی کی وجہ چند جملوں میں بیان کرتا ہے اور حیوان سے انسان نظر آنے لگتا ہے۔ اتنے متضاد رویوں کا اتصال منٹو کا قلم ہی کرسکتا تھا۔ یہی خوبی کھول دو میں ہے۔ منٹو کے ان افسانوں میں اسلوب کی دو سطحیں چلتی ہیں بظاہر لڑکپن کی سنسنی خیزی ان میں سے اپنی تسکین ڈھونڈ سکتی ہے لیکن ان کی بازخوانی اِک سنجیدہ رویے اور تنقیدی نظر کی مانگ کرتی ہے۔ اسی لیے تو منٹو کا فن عوام وخواص دونوں میں یکساں مقبول ہے۔ منٹو چونکہ منفی اور مثبت رویوں کا مطالعہ پیش کررہا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ المیے کا گھراؤ کہ زیادہ اُبھرنے نہیں دیتا۔ وہ واقعات کو افراد کے حوالے سے دیکھتا ہے کہ ان واقعات سے افراد کس طور نبرد آزما ہوئے ہیں۔ ان کی اس نبرد آزمائی میں انسان کی پیچیدگیاں سامنے آتی ہیں اور واقعات کی بنت بھی ہوتی ہے ممکن ہے کوئی دوسرا سکھ ہوتا تو اس پر اس واقعے کا ذرا بھر اثر نہ ہوتا یوں واقعے کی نوعیت ہی بدل جاتی تب منٹو کو اس سنگین صورتِ حال کی شدت واضح کرنے کے لیے اپنے قلم کا زور اور جولانی دِکھانی پڑتی اب یہ سارا کام ایشر سنگھ کے ردِّ عمل نے اپنے سر لے لیا ہے اور مصنف کا کام یوں آسان ہوگیا ہے کہ بیانیہ کے دوچار صفحات کالے کرنے سے وہ بچ گیا ہے۔ دراصل ایسے سنگین واقعات بالخصوص فسادات کے پس منظر کو بیان کرتے ہوئے منٹو کی یہی تکنیک رہی ہے کہ وہ کھول کھول کر انسانی فطرت کی ریشہ دوانیاں نہیں دِکھاتا۔ نہ ہی رقت خیزی پیدا کرتا ہے۔ نہ ہی حادثات وسانحات میں شدت پیدا کرتا ہے۔ وہ بس انسانی فطرت کا ردِّ عمل پیش کردیتا ہے، جس طرح کھول دو میں بھی ''کھول دو'' کا مختصر سا جملہ انسان کی انتہا درجہ کی کمینگی کو سامنے لے آتا ہے۔

واقعے کا سیدھا سادا بیان انسان کا المیہ یا حادثہ کا بیان ایک آسان تکنیک ہے۔ فسادات کے خونیں پس منظر میں بہیمیت وحشت و بربریت، عصمت دری دِکھانا، رولانا اور ایک آنسو ٹپکاتی تحریر لکھ لینا بڑا

آسان کام ہے یا اس کے برعکس کسی کو اچھائی کا پتلا دِکھانا کہ وہ ان حالات میں بھی ثابت قدم رہا اور اُس کے ایمان کو کوئی ترغیب یا حرص ڈگمگا نہ سکی یہ مثالی تصویر کھینچنا بھی بڑا آسان ہے کسی بھی رویہ یا جذبے کا اکہرا پن یا ایک رُخ دِکھانا مشکل نہیں ہوتا۔ منٹو مثالی نمونے کبھی نہیں بناتا۔ وہ ایک عام سے انسان کو دِکھاتا ہے، جس میں کمینگی بھی ہے۔ سفلہ پن بھی، لالچ بھی، شہوت بھی، جو موقع ملنے پر کچھ بھی کرسکتا ہے۔ نہیں کر سکتا تو ریاکاری، منٹو یہ سب دِکھانے کے لیے مثالی اسلوب بھی نہیں گھڑتا۔ بس اپنے ترکش کے تیکھے تیر استعمال کرتا ہے۔

فسادات کے پس منظر والے افسانے اگرچہ وقتی اور ہنگامی موضوعات لیے ہوئے ہیں لیکن آج ساٹھ برس گزر چکنے کے باوجود وہ اپنی معنویت و مقصدیت قائم رکھے ہوئے ہیں۔ ان کی بقا کی ضمانت ان کی یہی فنی چابک دستی اور حسنِ زبان و بیان ہے۔ ہنگامی حالات کے پس منظر سے اُبھرنے والا ادب عام طور پر فن کے کڑے معیاروں پر پورا نہیں اُترتا کہ مقصد کی برآوری کی بے چینی غالب آجاتی ہے۔ منٹو کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس ہنگامیت کا شکار ہی نہیں ہوتا، کہیں جذباتیت غلبہ ہی نہیں کرتی۔ اسی لیے ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹھنڈا گوشت، کھول دو اور موذیل وغیرہ عالمی معیار کے افسانے قرار پاتے ہیں، جن میں مقامی واقعات، کردار اور حالات ضرور ہیں لیکن اُن کا ٹریٹ منٹ اور اظہار فنکارانہ ہے۔ چست گٹھاؤ اور نظم و ضبط ہے۔ ان میں انسانی فطرت، سیرت اور شخصیت کی کج روی یا راست روی کا مطالعہ ہے جو نہ وقتی و ہنگامی ہوتا ہے، نہ کسی علاقے یا وقت میں مقید ہوتا ہے اور نہ ہی کبھی فرسودہ یا زائدالمیعاد ہوسکتا ہے، جہاں کہیں بھی حادثات و آفات نازل ہوتے ہیں۔ اس طرح کے مشاہدے اور تجربے رونما ہوا ہی کرتے ہیں کہ یہ انسانی باطن اور ضمیر کے شاخسانے ہیں اور انسان وقت یا علاقے کے تفاوت کی بنا پر ان سے انحراف نہیں کرسکتا۔ اگرچہ فسادات کے پس منظر والے واقعات پر ہر بڑے شاعر ادیب نے قلم اُٹھایا لیکن منٹو کا اندازِ بیان سب سے منفرد اور راست بنیادوں پر ہے۔ اُنھوں نے حسبِ دستور عام روش سے ہٹ کر اپنی انفرادیت والی عادت کو یہاں برقرار رکھا۔

اُن کے افسانچے ''سیاہ حاشیے'' اُردو افسانے میں ایک جرأت مند اور نیا تجربہ تھا، جو اُن کی ندرت پسندی اور فنی صناعی کا نمونہ ہے۔ ان بتیس افسانچوں میں انتہائی مختصر ترین الفاظ میں انسانی فطرت کے کسی مضحکہ خیز پہلو کو یوں بے نقاب کیا ہے کہ اس زہر خند میں بجھا ہوا طنز تڑپا کے رکھ دیتا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے:

آرام کی ضرورت۔

''مرا نہیں۔۔۔ دیکھو ابھی جان باقی ہے۔''

''رہنے دو یار۔۔۔ میں تھک گیا ہوں۔''(۶۰)

ان دو جملوں کے خاکے سے جھانکتی ہوئی سفاکی اور بربریت کی پوری تصویر خود دیکھ لیجیے۔ یہ دوسرے

والا کیوں تھکا، ظاہر ہے انسان کو قتل کر کر کے۔ مرتے ہوئے کو مارنے کی اب سکت نہ تھی اُس میں۔ اس لیے اُسے تڑپ تڑپ کر مرنے کو چھوڑ دیا گیا۔

منٹو ایسے دو چار جملوں میں اک بڑے موضوع کو علامت بنا دیتا ہے جو حساس قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔

رعایت۔

''میری آنکھوں کے سامنے میری جواں بیٹی کو نہ مارو۔''

''چلو اس کی مان لو۔۔۔ کپڑے اُتار کر ہانک دو ایک طرف۔''(۶۱)

یہ افسانچہ دیکھیے:

حلال اور جھٹکا

''میں نے اس کی شہ رگ پر چھری رکھی، ہولے ہولے پھیری اور اس کو حلال کر دیا۔''

''یہ تم نے کیا کیا۔''

کیوں

''اس کو حلال کیوں کیا۔''

''مزا آتا ہے اس طرح۔''

''مزا آتا ہے کہ بچے، تجھے جھٹکا کرنا چاہیے تھا۔۔۔ اس طرح اور حلال کرنے والے کی گردن کا جھٹکا ہو گیا۔''(۶۲)

ایسے ہنگامی حالات میں اقدار و اخلاق، اپنائیت و غیریت جب از خود اک ہنگامے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ سوجھ بوجھ، عقل و شعور پر یہی عبوریت چھا جاتی ہے، جس کی عکاسی منٹو اپنی مخصوص اختصار نویسی میں پیش کرتا ہے، اگر وہ ان واقعات کی تفصیلات پیش کرتا تو رقت خیزی تو ضرور بڑھ جاتی لیکن طنز کی شدت کم پڑ جاتی۔ یکسانیت کا شکار یہ واقعات اُکتاہٹ کا باعث ہوتے اور اپنی دلچسپی کھو دیتے۔ منٹو کے فن کی ایک کڑی کہانی کی یہی دلچسپی ہے جو قاری کو اپنے قابو میں رکھتی ہے۔ یہ واقعات اتنے عام تھے اور ہر لکھنے والا ان کی شدت اور رقت کو بیان کر رہا تھا۔ منٹو بھی ان سے بے پناہ متاثر تھا لیکن اُس کا اندازِ بیان دوسروں سے یوں مختلف ہے کہ بڑے بڑے واقعات کا مغز یا نتیجہ دو چار جملوں میں بیان کر دیا ہے۔ ان کے ذو معنی عنوانات اپنے اندر زبردست معنویت اور طنز رکھتے ہیں۔ جگدیش چندر ودھاون نے لکھا:

''منٹو کے افسانچے اس قدر مختصر اور دو حرفی ہیں کہ اسے منٹو کے فن کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ اُنھوں نے اظہارِ مطالب میں اس قدر اختصار سے کام لیا۔ یوں بھی ایجاز منٹو کے فن کا طرۂ امتیاز ہے۔''(۶۳)

اوپندر ناتھ اشک نے لکھا:

''اس میں شک نہیں کہ سیاہ حاشیے کے بیشتر موتی آبدار نہیں۔ ان میں آنسوؤں کی نمی نہیں، شک پرستی کی بے آبی ہے لیکن ''حیوانیت''؛ ''جوتا''؛ ''کسر نفسی'' اور ''صفائی پسندی''

منٹو کی جھنجھلاہٹ، غصے، دردمندی اور انسان دوستی کے شاہد ہیں۔ یوں کرامات، مناسب کارروائی، صدقے اُس کے، کا طنز بھی ناقابلِ فراموش ہے۔'' (۶۴)

لیکن جہاں ان واقعات کی شدت کے زیراثر شخصیات کی سیرتیں بنتی بگڑتی ہیں۔ وہاں منٹو کا قلم مصور کا موقلم بن جاتا ہے۔ مثلاً ''ٹھنڈا گوشت'' میں منٹو کا عقیدہ یہ نظر آتا ہے کہ انسان جبلی طور پر انسانیت کے کھونٹے سے بندھا ہے کہ وہ انتہائی مکروہ اور غلیظ فعل کرنے کے باوجود اپنے اندر کے انسان کو مار نہیں سکتا۔ افسانے کی ساری جزئیات اسی تھیم کی بنت کرتی ہیں۔ فنی لحاظ سے ٹھنڈا گوشت ایک اعلیٰ پایہ کا نفسیاتی افسانہ ہے۔ یہی خوبی موذیل سہائے اور رام کھلاون میں موجود ہے۔ البتہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ان سے بھی کہیں آگے کی چیز ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی نے لکھا:

''اس موضوع پر دو شاہکار تخلیقات سعادت حسن منٹو کی ''کھول دو'' اور ٹھنڈا گوشت ہیں۔ کھول دو نے دوہرے جبر اور انتہائی بہیمانہ دھارے کو وقت کے رواں پس منظر میں وحشی جبلتوں کے بہاؤ میں دکھایا ہے۔'' (۶۵)

اس طرح یہ اپنے عہد کی تاریخی علامتیں بھی بن جاتے ہیں۔ کبھی جبریت کی علامت، کبھی بہیمیت کی علامت، کبھی تاریخی حماقتوں کی علامت کبھی وجود اور ضمیر کے اندھیاروں کی علامت کبھی باطن کے اجالوں کی علامت۔ منٹو کی جدتِ نگاہ اس حقیقت کو پا گئی تھی کہ موضوعات کی وسعتوں اور گہرائیوں کو پاٹنے کے لیے علامتی اسلوب بہترین اظہار ہے کہ لکھنے والے کا قلم تنگنائے بیاں سے اُوپر نکل جاتا ہے۔ زبان اُس کے خیال اور تصور کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ الفاظ اُس کی ضرورت کا بدل ہو جاتے ہیں۔ اُس کا تخیل حقائق کی طنابوں کو نئے اسالیب میں ڈھال سکتا ہے، جو موضوع حقیقت نگاری کے اسلوب میں فٹ آیا۔ حقیقت کے قلم سے زندگی کی تفسیر بنا کر رکھ دیا اور جو اپنی ہمہ جہتی کی بنا پر علامت کے اسلوب کا جامہ مانگتا تھا۔ اُس کے لیے وہ پیراہن تیار کیا مگر یوں کہ کسی سلائی یا تراش خراش میں اناڑی پن کبھی نہ آیا۔

دراصل علامت نگاری اظہار کا ایک کامیاب ترین انداز ہے، جس میں علامتی مآخذ کی اِک وسیع دُنیا آباد ہے، جس میں تمام اساطیری، مذہبی روایات، تہذیب و ثقافت، تاریخ، ادبی ورثہ خام مواد کا کام دیتا ہے، پھر لفظ کی مختلف جہتیں اور معانی اور ان کے استعمال کے انداز لگے بندھے نہیں رہتے۔ لفظوں کی نئی تعمیر اور تخریب جاری رہتی ہے۔ یعنی اُن کے باطنی معانی کی کھوج اور ظاہری ہیئت میں توڑ پھوڑ، نئی نئی تراکیب، نئے حالات و واقعات کسی تاریخی واقعے سے مماثلت کی بنا پر معنی خیزی پیدا کرنا اور آفاقیت عطا کرنا، الفاظ

کے ظاہری معانی کو تبدیل کر دینا، فکر اور شعور کی مجرد کیفیت مجسم کرنا اور مجسم کو مجرد۔ غرض علامت نگاری میں بے انتہا وسعت، گہرائی اور آفاقیت ہے۔ سوسن لینگر لکھتی ہیں:

''علامت معین کرنے کی خواہش انسان کا بنیادی تقاضا ہے۔ کھانے پینے دیکھنے چلنے کی طرح علامت سازی بھی انسان کے بنیادی اعمال میں سے ہے اور یہ انسان کے ذہن کا ایک بنیادی عمل ہے جو ہر وقت ہر لحظہ جاری رہتا ہے۔ بسا اوقات یہ عمل شعوری ہوتا ہے کبھی غیر شعوری، ذہن ایک تسلسل کے ساتھ اپنے ضابطوں پر عمل کرتے ہوئے اپنے بنیادی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اپنے تجربات کو علامتوں میں بدلتا رہتا ہے۔''(٦٦)

اُردو میں افسانے کے آغاز کے ساتھ ہی اُس میں علامت کا رجحان نظر آتا ہے۔ مثلاً سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند کے افسانوں میں علامتی تلازمات ملتے ہیں لیکن منٹو نے پہلی بار مکمل علامتی افسانہ لکھ کر اُردو میں علامتی افسانے کا ڈول ڈالا۔

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''تقسیم ہند سے پہلے اور بعد میں علامت کے غیر منظم استعمال کی ایک اور بڑی مثال سعادت حسن منٹو ہے۔ وہ لفظ کی وسعت، گہرائی اور رفعت سے کماحقہ آگاہ تھے۔ اُنھوں نے لفظ کو نئے مفہوم ہی نہیں دیے بلکہ قدر و قیمت کے کئی نئے اُفق بھی عطا کیے ہیں شاید وہ اُردو کے واحد لکھاری ہیں، جنھوں نے لفظ سے پورا پورا کام لیا ہے۔ منٹو کا رویہ بنیادی طور پر علامتی ہے (کہ ہر بڑا فنکار کئی پرتوں میں تخلیق کرتا ہے) وہ لفظ میں معنویت کی کئی سطحیں اُبھارنے میں کامیاب رہے ہیں۔''(٦٧)

منٹو کے کچھ افسانے تو وہ ہیں جو مکمل طور پر علامتی یا تجریدی ہیں جیسے پھندنے، فرشتہ، باردہ شمالی، خصوصاً پھندنے وہ سنگ میل ہے، جس نے اُردو میں علامتی افسانے کی بنیاد رکھی۔ ان افسانوں میں لفظوں کے مسلمہ معنی تبدیل کر دیے گئے ہیں اور اُنھیں علامتی معانی دیے گئے ہیں۔ بظاہر کچھ اور نظر آنے والی اشیاء سے باطنی معنی اخذ کر کے اُنھیں مختلف جذبوں، رویوں کا نمائندہ تصور کیا گیا ہے۔ مثلاً باردہ شمالی میں شرٹس مرد کے لیے اور گاگلز عورت کے لیے علامتاً استعمال ہوئے ہیں۔

ان افسانوں میں پورا علامتی نظام چلتا ہے۔ بالخصوص پھندنے منٹو کے مخصوص اور منفرد اسلوب کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس میں استعارے ہیں۔ تشبیہیں ہیں۔ کنائے ہیں جو جدید تہذیب کی ملمع کاری کی پردہ دری بھی کرتے ہیں اور پردہ داری بھی۔ منٹو نے اس کہانی کو ظاہر و باطن ہر دو سطحوں پر لکھا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع جدید مغربی افکار کے حامل گھرانے کی شکست و ریخت ہے۔ اندر کی اس صورت کو افتخار جالب یوں

بیان کرتے ہیں۔

''یہ ایک خاندان کی شکست و ریخت کا بیان ہے، جس میں ہر عورت نے مرد کا بستر گرم کیا اور ہر گھر میں بچے دیئے۔ معاشرتی زندگی کا سب سے مضبوط عنصر خاندان ہی ہے۔ خاندان کا داخلی شیرازہ بکھیرنے کا یہ معروضی محاکمہ شدید ہیجان کو دبا کر لکھا گیا ہے۔ تاہم ہیجان کا اظہار سرعت سے بدلتے واقعات سے ہو جاتا ہے۔''(۶۸)

اس موضوع کی شکست و ریخت کو دکھانے کے لیے علامتی اسلوب ہی بہتر ہو سکتا تھا، جو منٹو نے اختیار کیا۔ اگرچہ منٹو کے ہاں تجریدی و علامتی افسانے زیادہ نہیں ہیں لیکن منٹو اپنے موضوع کے حسبِ حال اسلوب اختیار کرتا ہے۔ یہ اک وسیع تخریب، اخلاقی قدروں کی شکست، اور خاندانی اکائی کی ریخت کا موضوع تھا۔ اس وسیع تناظر کے لیے اسلوب بھی ایسا ہی چاہیے تھا جو خیال کی وسعت کو سمیٹ سکے اور داخل کی پنہائیوں کو پاٹ سکے۔ علامت کا وصف یہی ہے کہ وہ اشیاء کے ظاہر و باطن کا احاطہ کر لیتی ہے۔ یہ ایک داخلی و خارجی جبر کی کہانی ہے۔ جنسی بے راہ روی کی کہانی، کمزور پڑتے رشتوں اور خارجی روابط کی کہانی ہے۔ ٹوٹ پھوٹ کا شکار داخلی جذبات و احساسات کی کہانی ہے۔ یہاں ہر عمل ورد عمل کے دو رُخ ہیں۔ اشیاء کو جہاں ہونا چاہیے وہاں نہیں ہیں۔ افراد کو جو ہونا چاہیے وہ وہ نہیں ہیں، جو بظاہر دکھتا ہے وہ دراصل ویسا نہیں ہے۔ اِک کنفیوژن ہے جو چھایا ہے ان حالات کو کسی بیانیہ کی گرفت میں لانا ممکن نہ تھا۔ اس کے لیے بہترین اسلوب، علامتی ہی تھا۔ منٹو اس عالمگیر اور پیچیدہ موضوع سے کماحقہٗ عہدہ برآ ہوا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''منٹو کے موضوعات تہذیب و روایت کے وہ پہلو ہیں، جن کی طرف افسانہ نگاروں نے بہت کم دیکھا ہے۔ منٹو سچے فنکار کی عظمت، وسعت نظری، ژرف نگہی، فنی اعجاز اور ندرت بیان پر بے پناہ قدرت کے حامل تھے۔ اُردو افسانے کے بڑے افسانہ نگاروں میں سے ایک تھے جن کے ہاں یونگ اور فرائڈ کے لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے وہ محرکات بھی تجزیاتی عمل میں دکھائی دیتے ہیں جو ارادی افعال کے ساتھ غیر ارادی مہیجات کی نیابت کرتے ہیں اور جن کے زیر اثر جبلت اور شعور کی ستیزہ کاریاں صاف دکھائی دیتی ہیں جو منٹو کی رفعت و اعجاز کے گواہ ہیں۔''(۶۹)

منٹو کے پیشتر موضوعات نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں لیکن یہ وہ افسانہ ہے جو طبقۂ امرا بالخصوص مغرب زدہ سوسائٹی کے کھوکھلے پن کا محاکمہ کرتا ہے، جس نے نہ صرف علامتی افسانے کی بنیاد رکھی بلکہ ہر دَور میں اس کی نئی تہیں جہتیں اور نئی تفسیریں بھی سامنے آتی جا رہی ہیں اور اس کا معنوی کینوس بھی وسیع تر ہو رہا ہے۔ یہ اسی لیے ممکن ہے کہ یہ موضوع کبھی پرانا نہیں ہوتا۔ یہ آج کا موضوع ہے۔ یہ عالمگیر بھی ہے

اور حساس بھی ایسے موضوعات کے لیے کھلا اور دوٹوک اندازِ تحریر اختیار کرنا، منٹو کو شاید پھر فحاشی و عریانی کے مقدمات میں اُلجھا دیتا، علامتی اسلوب نے بہت سی ناگفتنی کو گفتنی بھی بنا دیا اور اپنے دامن میں چھپا بھی لیا ہے۔ ان مکمل علامتی افسانوں کے علاوہ بھی منٹو کے اسلوب کی یہ اضافی خوبی رہی ہے کہ وہ یک جہتی یا یک سطحی نہیں ہوا کرتا۔ اُس کے ہاں موضوع اور زبان کی دو سطحیں جاری رہتی ہیں، جہاں وہ سیدھے سادے واقعات کے باطن سے گہرے نفسیاتی معانی نکال لیتا ہے، وہاں سامنے کے الفاظ میں سے معنویت کی کئی سطحیں بھی اُبھار لیتا ہے۔ وہ لفظ کو لغت کی بندشوں سے ماورا کر دیتا ہے اور اُس کے اندر معانی کا جہان تازہ آباد کر دیتا ہے۔ یہ کام وہ اپنی تصویر کشی سے بھی لیتا ہے کہ اس خارجی تصویر کے بین السطور معانی چھلکنے لگتے ہیں۔ وہ کرداری علامتیں بھی وضع کرتا ہے۔ مثلاً طوائف کی علامت، جو عورت کی مظلومیت و محکومیت کے تصور کو تو واضح کرتی ہے اُس مظلوم و محکوم معاشرہ کی نمائندہ بھی بن جاتی ہے جس میں سامراجی قوتوں کی دستبرد سے عوام کو ذِلت وخواری کے سوا کچھ نہیں ملتا اور وہ پیٹ کی خاطر اپنی انا اور خودداری کا سودا کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ وہ اقتدار پرستوں اور زرداروں کی غلامی میں جیتے ہیں اور استحصال کا شکار رہتے ہیں۔ یہ معاشرتی، اخلاقی اداروں کی تباہی کی بھی علامت ہے، جہاں زندگی اپنی حرمت کھو چکی ہے، جس طرح امراؤ جان ادا کا کوٹھا، مسلم تہذیب و اقتدار کے زوال کا اشاریہ ہے۔ اسی طرح منٹو کی طوائف بھی اس عہد کے معاشرتی زوال کی علامت بنتی ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

> ''طوائف، منٹو کی ایک ایسی علامت ہے جو کہیں ٹھوس، کہیں ہیولے، (تصویر) کہیں مکمل علامت کے طور پر ان کے افسانوں میں بار بار آتی ہے۔ طوائف (جنسی بے راہ روی) تاریخ انسانی کے ساتھ ہی وجود میں آ گئی تھی، مگر منٹو کے ہاں طوائف کے حوالے سے معنوی استغراق کی جتنی مثالیں اور جتنی متنوع پرتیں سامنے آئی ہیں۔ منٹو کے عصر میں یا عصر سے قبل اس کی مثال نہیں ملتی کہ ان کے ہاں طوائف کے کئی معنی، کئی پرتیں، کئی سطحیں اور کئی رنگ ہیں جو ان کی علامت گری کی صلاحیتوں کی نیابت کرتے ہیں۔'' (۷۰)

منٹو اس معاشرے کو طوائف کی علامت سے واضح کرتے ہیں، جس کے اخلاقی معیارات زوال پذیر ہیں، جس کی فطرت میں طوائف کا بازاری پن، بداخلاقی اور مکروفریب بھرا ہے، جو اپنی انھی منفی جبلتوں کی وجہ سے بالآخر تباہ ہو جاتا ہے اور اک کسمپرسی اور کھوکھلے پن کا شکار رہتا ہے۔ یعنی طوائف کی علامت اک بڑے موضوع کی اَن گنت تفصیلیں اور پرتیں سمیٹے ہوئے ہے۔ منٹو کی تحریر کے ایجاز کا راز یہی ہے کہ وہ عظیم موضوعات کے لیے علامتی پیرایہ اختیار کر کے ان کی پنہائیوں کو واضح کر دیتا ہے۔ مثلاً کھول دو، میں ڈاکٹر نے کہا'' کھڑکی کھول دو'' اس گھٹے ہوئے معاشرے کی کوئی کھڑکی تو نہ کھلی لیکن باہر کا جبر اور اندر کا حبس کس

انداز سے کھلا کہ پڑھنے والے کو لرزا گیا۔ اسی لیے منٹو کے واقعات کسی خاص حدود اربعہ میں وقوع پذیر ہونے کے باوجود آفاقیت حاصل کر جاتے ہیں۔ نیا قانون کا منگو غلامی کی ازلی اور ابدی نفرت، جبر اور محکومیت کی علامت ہے۔ یہی علامت ٹوبہ ٹیک سنگھ کو تاریخ کی جبریت اور طاقت کے استحصال کی علامت بنا دیتا ہے، جس کے بین السطور حب الوطنی کی علامت بھی چلتی ہے۔

غرض منٹو کے موضوعات علامتی اسلوب کی بنا پر آفاقی رنگ اختیار کر جاتے ہیں کیونکہ وہ واقعات کو اُن کے ظاہری انداز میں نہیں دیکھتا۔ اُن کے اندر چھپے گہرے معانی و ابلاغ کو سامنے لاتا ہے اور اس مقصد کے لیے وہ جو اسلوب اختیار کرتا ہے وہ بھی ذو معنویت لیے ہوتا ہے۔ وہ جو کہہ رہا ہوتا ہے دراصل اُس کے اندر بہت سی اَن کہی باتیں صاف جھلک دِکھا رہی ہوتی ہیں۔ اسی لیے اُس کا اسلوب انتہائی گمبھیر ہے۔ پرت در پرت، معنی در معنی کھلتا ہے اور ابلاغ کے کئی نئے دَر وا کرتا اور کئی در یچے کھولتا ہے۔

اسلوبیاتی تنوع کے حوالے سے معاصرین افسانہ نگاروں کے ساتھ تقابل اور منٹو کی انفرادیت ومقام

منٹو کے معاصرین کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ اگر فہرست سازی نہ بھی کی جائے اور محض اہم ناموں کا تذکرہ کیا جائے تب بھی یہ ایک قابلِ لحاظ تعداد ہوگی جس میں ڈاکٹر رشید جہاں، احمد علی، محمد حسن عسکری، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، دیوندر ستیارتھی، احمد ندیم قاسمی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، ممتاز شیریں وغیرہ چند ایسے نام ہیں جو منٹو کے عہد میں موجود تھے۔ ان میں سے بعض ناموری کی منزل تک رسائی حاصل کر گئے تھے جب کہ کچھ ایسے بھی تھے جنھیں آگے چل کر اہمیت حاصل ہونا تھی۔ دو رِ زریں کے ان سب افسانہ نگاروں کی شہرت کا سبب ان کے موضوعات بھی تھے اور ان کا اسلوب بھی تھا۔ اس لیے اس عہد کے ہر افسانہ نگار کی اہمیت نہ صرف موضوعات کے سبب سے ہے بلکہ اسلوب کے سبب سے بھی ہے، مگر جب ہم منٹو کا اپنے معاصرین سے تقابلی مطالعہ کرنا چاہیں تو اس کے لیے ہمیں چند ایسے ہی ناموں کو انتخاب کرنا پڑتا ہے، جنھیں نہ صرف اپنے عہد میں بلکہ بعد میں بھی اہم ترین افسانہ نگار ہونے کا شرف حاصل ہوا۔ ان ناموں میں بجا طور پر کرشن چندر، عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی شامل ہیں۔

کرشن چندر

کرشن چندر اُردو افسانے کا معتبر اور انتہائی معروف نام ہے۔ اُنھیں ادب میں جو شہرت اور ناموری میسر آئی وہ اُردو کے کسی دوسرے ادیب کے حصے میں نہ آ سکی۔ منٹو، بیدی، اوپندر ناتھ اشک اور عصمت چغتائی اُن کے معاصرین میں شامل ہیں اور ادبی قد وقامت میں اُن سے کسی طور کم بھی نہیں لیکن جو مقبولیت اور شہرت کرشن چندر کو حاصل ہوئی وہ کسی دوسرے کا مقدر نہ ٹھہری۔ اُن کی تصانیف کے تراجم بے شمار زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں:

''کرشن چندر کی تصانیف کا ترجمہ دُنیا کی ساٹھ زبانوں میں ہو چکا ہے۔''(۱۷)

دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔ میں ہنگامہ پسند نہیں میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب وتمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اُتاروں گا جو ہے ہی ننگی میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے۔'' (۴۳)

منٹو زندگی کی سنگین اور تلخ حقیقتوں کا ترجمان اور عکاس ہے۔ ابتداء میں ہی جب وہ باری علیگ کے زیر اثر اشتراکی خیالات کا حامل تھا۔ اُس کے موضوعات میں سیاسی و معاشی سامراجیت، طبقاتی تفاوت، سماجی اقدار کی ناہمواری اور مظلوم عوام کی کسمپرسی کا احساس بڑا گہرا ہے۔ چونکہ یہ موضوعات اپنے اندر اک ہنگامی شدت رکھتے تھے۔ اس لیے منٹو کے اسلوب میں بھی یہ شدت موجود ہے۔ منٹو کا عہد مختلف اقدار، نظریات اور عقائد کے تصادم کا عہد تھا۔ منٹو کا ماحول از خود ہنگامہ پرور تھا۔ اُس لیے نوعمر منٹو کا اس کے اثرات سے مبرا رہنا ممکن نہ تھا۔ سو اُس کے ان سیاسی، معاشی اور ہنگامی موضوعات کا اثر اُس کے اسلوب پر بھی ہوا، لیکن اپنے پہلے افسانوں کے مجموعے ''آتش پارے'' کی کھلی مبلغانہ اور موعظانہ نثر جلد ہی تخلیقی اسلوب میں ڈھل گئی۔ اب منٹو ان موضوعات پر تو لکھتا ہے لیکن ان کی جذباتی، نفسیاتی و ذہنی سطح اور باطنی کشمکش واضح کرتا ہے۔ معاشی، سیاسی اور معاشرتی نظاموں کے تضاد کو پیش کرتے ہوئے۔ محض رقت انگیز کہانیاں نہیں سناتا بلکہ ان کا شکار افراد کے ردِ عمل بھی سامنے لاتا ہے مثلاً نیا قانون، نعرہ وغیرہ۔ اب وہ حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ تو اُن حالات میں موجود تضاد، تفاوت اور بے ڈھنگے پن کا تجزیہ بھی پیش کرتا ہے۔ اسی لیے اُس کے فکر انگیز جملے اپنے اندر سیاسی، معاشی، معاشرتی، اخلاقی، تہذیبی نظاموں اور اقدار پر گہرا طنز بھی ہوتے ہیں اور حقیقی صورتِ حال کی تلخ وضاحت بھی۔ اگرچہ منٹو کا اسلوب تجزیاتی انداز کا نہیں ہے۔ البتہ ایک آدھ جملے میں وہ ایسے گہرے تبصرے کر جاتا ہے کہ اُس صورتِ حال میں خیال نظریے یا کیفیت کی پوری پوری ترجمانی ہو جاتی ہے۔ مثلاً نیا قانون میں جب منگو استاد بورژ و طبقات پر طنز کرتا ہے تو ایک جملے میں اُس کی نفرت اور ان طبقات کا طرزِ عمل واضح کر دیتا ہے۔

''یہ موٹی گالی دینے کے بعد وہ اپنے سر کو ڈھیلی پگڑی سمیت جھٹکا دے کر کہا کرتا تھا۔ وہ آگ لینے آئے تھے۔ اب گھر کے مالک بھی بن گئے ہیں۔ ناک میں دم کر رکھا ہے۔ ان بندروں کی اولاد نے رُعب گانٹھتے ہیں گویا ہم ان کے باوا کے نوکر ہیں۔'' (۴۴)

چند جملوں میں کس طور انگریزوں کی فطرت، رعونت، مکاری اور ناانصافی کو کھول کے رکھ دیا ہے اور پھر اس غلام قوم کے ایک نمائندہ منگو کوچوان کا ردِ عمل مجبوری و بے بسی، نفرت اور احتجاج اُبھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ یوں یہ چند جملے محض ایک افسانے کا حصہ نہیں رہتے بلکہ آفاقی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں کہ ہر غاصب حکمران اور کمزور عوام کا ردِ عمل ایسا ہی ہوا کرتا ہے یوں یہ موضوع، عالمگیر نوعیت کا بن جاتا ہے لیکن اس نفرت

ہندوستان کی تقریباً سبھی زبانوں میں تراجم کے علاوہ انگریزی، روسی، ڈچ، فرانسیسی، اٹالین غرض بہت سی غیر ملکی زبانوں میں بھی تراجم کیے جا چکے ہیں اور اُن کی شہرت عالمی افسانوی ادب کا حصہ سمجھی جاتی ہے۔ کنہیالال کپور نے لکھا ہے:

''اقبال اور ٹیگور کے بعد کرشن چندر تیسرے ہندوستانی ادیب تھے، جنھیں بین الاقوامی شہرت نصیب ہوئی۔'' (۷۲)

اُن کی مقبولیت کا ایک پہلو بڑا دلچسپ ہے کہ وہ بڑے بڑے مشاعروں میں کہانی سنا کر مشاعرہ لوٹ لیا کرتے تھے۔ ان کی نثر کی شعریت کے سامنے شاعری بھی ماند پڑ جاتی اور اُن کے حُسنِ بیان، تحریر کی رنگینی، سحر کاری، رومانی دلفریبی اور شہد آگیں چاشنی سامعین کے دِل موہ لیتی اور شعر کے مصرع کی مانند وہ ایک ایک جملے پر داد و تحسین وصول کرتے۔ اُنھوں نے مشاعرے کے وزن پر ''مفاسنہ'' کا لفظ اُردو زبان میں مروج کیا یعنی مشاعروں کی طرح کی ایک ایسی بزم جس میں افسانہ نگار اپنے افسانے سامعین کو پڑھ کر سنائیں، جیسے شاعر اپنا کلام پیش کرتے ہیں۔

نامور شاعر سردار جعفری نے کرشن چندر کی اس خاص خوبی یعنی افسانے سنا کر سامعین کو لوٹ لینے کے متعلق یوں لکھا ہے:

''سچی بات یہ ہے کہ کرشن چندر کی نثر پر مجھے رشک آتا ہے۔ وہ بے ایمان شاعر ہے جو افسانہ نگار کا رُوپ دھار کے آتا ہے اور بڑی بڑی محفلوں پر اور مشاعروں میں ہم سب ترقی پسند شاعروں کو شرمندہ کر کے چلا جاتا ہے۔ وہ اپنے ایک ایک جملے اور فقرے پر غزل کے اشعار کی طرح داد لیتا ہے اور میں دِل ہی دِل میں خوش ہوتا ہوں کہ اچھا ہوا اس ظالم کو مصرعہ موزوں کرنے کا سلیقہ نہ آیا ورنہ کسی شاعر کو پنپنے نہ دیتا۔'' (۷۳)

کرشن چندر عوام و خواص میں حد درجہ مقبول تھے۔ وہ افسانہ پڑھتے تو ہزاروں کا مجمع دم سادھے بیٹھا اُن کی تحریر کے سحر میں گم رہتا۔ اُن کی اس عوامی مقبولیت کے متعلق، ڈاکٹر گیان چند، سرشار سیلانی، رام لال، احمد جمال پاشا اور کئی دوسروں نے تفصیلاً لکھا ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُن کی اس ہمہ گیر مقبولیت کی وجہ کیا تھی کہ ہر مکتبۂ فکر کے لوگ ہر وقت اُن کے گرد جمع رہتے۔ پورے ہندوستان سے اُنھیں شبِ افسانہ میں شرکت کے بلاوے آتے رہتے، اُن کی خاطر تواضع میں اُن کے شائقین ہزاروں خرچ کر ڈالتے۔ شراب کی بوتلیں لیے اُن کے پیچھے پیچھے پھرتے، ہندوستان و پاکستان میں اُن کے قارئین اور شائقین کی تعداد کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس عوامی مقبولیت کے اعتبار سے وہ منٹو سے بہت آگے تھے۔ پہلا سوال یہ کہ اس کی وجہ کیا تھی۔ مزید برآں کیا یہ وجہ واقعی ادبی قد و قامت میں اُنھیں دیگر معاصرین خصوصاً منٹو سے بلند تر کر دیتی ہے؟

کرشن چندر کے چند افسانوں کے مطالعہ کے بعد ہی ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کرشن چندر کی مقبولیت و اہمیت اور تاثریت کی اہم وجہ اُن کا شاعرانہ و رومانی اسلوبِ بیان ہے۔ وہ آج بھی اپنے اسلوب کے حوالے سے ہی مقبول و معروف ہیں۔

کرشن کی ابتدائی تحریروں کی اشاعت کے ساتھ ہی اُن کے اسلوب کی اس خوبی کا اعتراف کیا جانے لگا تھا۔ اُن کے مشاہدے کی باریک بینی، ژوف نگاہی، طنز کی چاشنی، سماجی اور معاشرتی مسائل کا گہرا ادراک، اندازِ بیاں کا بے مثل حسن، مناظر کی خوبصورت منظر کشی اور زبان و بیان پر فنکارانہ گرفت جس میں شعریت، نغمگی اور رومانیت بدرجہ اُتم موجود تھی۔ کرشن چندر کے ان خصائص نے ادبی دُنیا کو اُن کی جانب متوجہ کر دیا تھا۔

مولانا صلاح الدین احمد مدیر''ادبی دُنیا'' نے اُن کی ان خصوصیات کا اعتراف اُن کے دوسرے مجموعے''نظارے'' کے دیباچے میں بھی کیا اور دیباچے کا اختتام ان الفاظ میں کیا:

> ''حُسنِ الفاظ اور نازک تاثرات کا ایسا لطیف امتزاج، مصوری اور موسیقی کا ایسا دِل آویز اجتماعی کیف اور رس کا ایسا مدھر بھرا جام، کون ہے جو اسے دیکھے اور پھر دیکھنے کی آرزو اپنے دِل میں نہ پائے اُسے سنے اور گوش برآواز نہ رہے۔ اسے چکھے اور بدمست نہ ہو جائے۔''
>
> ''یہ ہے کرشن چندر اور اس کا آرٹ۔۔۔آغاز آپ کے سامنے ہے۔ انجام نامعلوم۔''(۷۴)

کرشن چندر کی زبان انتہائی شستہ، سلیس اور تابناک تھی۔ اُن کے انداز بیاں میں کہیں ناہمواری، ثقالت یا ابہام نہ تھا۔ اُن کا اسلوب شاعرانہ، سیدھا سادہ اور اکہرا تھا۔ اُن کے جملے عام فہم، چھوٹے اور انتہائی خوبصورت و مترنم ہوتے ہیں۔ اُن کے پاس الفاظ کا بڑا ذخیرہ ہے۔ وہ الفاظ کی صفائی ستھرائی اور جملوں کی سلاست کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ طول و طویل جملے یا مفرس و معرب الفاظ لکھنے سے اجتناب پایا جاتا ہے۔ بعض ناقدین نے اُن کے الفاظ کے حسن کے پیشِ نظر اُنھیں خوبصورت الفاظ کا شہنشاہ قرار دیا ہے۔ اس سے متعلق عادل رشید لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر کے پاس حسین اور خوبصورت الفاظ کا اتنا ذخیرہ ہے، جو ہم میں سے کسی ادیب کے پاس نہیں ہے اور وہ اُسے اسی خوبصورتی کے ساتھ خرچ کرنا بھی جانتا ہے، جو ہم سے بہت سے ادیب نہیں جانتے۔ ہمیں اور دوسرے ادیبوں کو خوبصورت الفاظ کے لیے سر کھپانا پڑتا ہے اور کرشن چندر کو اس کی قطعاً تکلیف نہیں کرنی پڑتی۔ وہ خوبصورت الفاظ کا شہنشاہ ہے۔ وہ جاگیر ہیں اس کی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خوبصورت

الفاظ اس کی میراث ہیں جو اس کے لیے مخصوص ہیں۔''(۷۵)

جب ہم کرشن چندر کے لفظوں کے استعمال کا موازنہ منٹو سے کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر بھی الفاظ کو مختلف انداز اور پہلوؤں سے برتنے کا گر جانتے ہیں، لیکن اس سلسلے میں منٹو کی دسترس اور لفظوں کے تخلیقی استعمال پر اُن کی قدرت حد درجہ ہے۔

کرشن کے جملے اُبھرے مفہوم کے حامل ہوتے ہیں، جبکہ منٹو کے جملوں میں ذومعنویت اور تہ داری بھری ہوتی ہے۔ منٹو دوٹوک اور براہِ راست اسلوب اختیار کرتا ہے لیکن تفکر کی گہرائی اُس سادہ انداز میں چھپی رہتی ہے۔ کرشن چندر کی زیادہ توجہ الفاظ کے ظاہری حسن پر مرکوز ہوتی ہے۔ اسی لیے تحریر کا داخلی ردھم اور آہنگ اسلوب کو شعریت عطا کرتا ہے۔ تفکر نہیں۔ منٹو کے ہاں بھی شاعرانہ نثر کہیں کہیں اپنی جھلک دِکھا جاتی ہے۔ مثلاً ''سڑک کے کنارے'' لیکن اس کے شعری ردھم، لفظوں اور جملوں کی خوبصورت دروبست کے اندر تفکر کی اِک رو چلتی رہتی ہے۔ سڑک کے کنارے کی خود کلامی میں شعور اور لاشعور کے تلازمے یوں باہم ملتے ہیں کہ ایک جدید تکنیک بن جاتی ہے، جس میں نغمہ دروں کی بلاغت اور سوز وساز بھرا ہے۔ کرشن چندر کی شاعرانہ نثر خارجی یک رُخی اور سطحی ہوتی ہے۔ اس طرح کی شعریت اُردو نثر میں پہلے بھی موجود تھی مثلاً یلدرم، مجنوں گورکھپوری،، حجاب امتیاز علی تاج وغیرہ کے ہاں شاعرانہ اسلوب موجود ہے۔ اگرچہ کرشن کے ہاں مندرجہ بالا افسانے نگاروں کی نسبت اسلوب کا جدید تر تجربہ ہے۔ یہ شاعرانہ اسلوب اِک نئے رنگ و آہنگ میں ڈھلتا ہے لیکن پھر وہی بات کہ تفکر کی وہ سطح نہیں اُبھرتی جو منٹو کے اسلوب کا حصہ ہے۔ اگر اُبھرتی بھی ہے تو اس میں خارجیت اور نظریاتی مقصدیت بھری ہوتی ہے۔ کرشن اپنے نغمۂ دلپذیر کو دِل کی دھڑکن نہیں بنا پاتے بلکہ خارجی رومان پرور فضاؤں میں مدہوش کیے جاتے ہیں۔

کرشن چندر کے افسانوں سے کچھ مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔

> ''چاند مغربی اُفق پر شفق کی آخری لکیر پر محجوب، شرمایا ہوا برآمد ہوا اس مہ وش ساقی کی طرح جس نے اپنے دستِ سیمیں میں پہلی بار مینا اُٹھائی ہو۔''

> ''میریا مجھے پسند تھی اُس کا حُسنِ صبیح، کنول کی طرح کھلا ہوا چہرہ، آنکھوں کی خطرناک معصومیت، جسم کے نازک خم، ہونٹوں کا وہ اُجلا اُجلا تبسم لیکن میریا کی متانت مجھے بہت ناگوار معلوم ہوتی۔ میں چاہتا تھا کہ یہ لڑکی متین نہ رہے۔ ان معصوم آنکھوں میں شوخی جھلکنے لگے، اس کنول کی پتلیوں پر ہنسی کی تیتری رقصاں ہو جائے اُس اُجلے تبسم میں شرارت کی بجلی تڑپ جائے۔ اس کے سارے رگ و پے میں ایک ایسی تھرتھری آئے کہ اس کی ہستی کا گوشہ گوشہ بیدار ہو جائے اور اس کی حیات کا بہاؤ کسی طوفانی ندی کی طرح اُمڈتا ہوا نظر آئے۔''(۷۶)

کرشن چندر کے فن کی بڑی خوبی اُن کی لطافتِ بیاں، حُسنِ زباں، پروازِ تخیل، سراپا نگاری اور شعریت ہے، جو رومانی اسلوب کے عناصر بنتے ہیں۔ منٹو کے چند ابتدائی افسانوں میں بھی یہ رنگ موجود ہے لیکن دبا دبا سا ہے۔ کرشن چندر کے ابتدائی رومانی دَور کی رنگینی و رعنائی عشق و محبت کی چاشنی، شیریں بیانی میں ڈھل جاتی ہے لیکن منٹو کے ابتدائی دَور میں ہی تفکر غالب رہتا ہے۔ کرشن چندر کی مندرجہ بالا سراپا نگاری کے مقابلے میں منٹو کے ایک رومانی افسانے بیگو کی سراپا نگاری ملاحظہ ہو:

''وہ جواں تھی۔ اس کی جوانی پر بنوت کی فضا پوری شدت کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ سبز لباس میں ملبوس وہ سڑک کے درمیان مکئی کا ایک دراز قد بوٹا معلوم ہو رہی تھی۔ چہرے کے تانبے ایسے تاباں رنگ پر اُس کی آنکھوں کی چمک نے ایک عجیب کیفیت پیدا کر دی تھی جو چشمے کے پانی کی طرح صاف اور شفاف تھیں۔'' (۷۷)

ان اقتباسات کے حوالے سے دیکھا جا سکتا ہے کہ منٹو کے ہاں اگرچہ کرشن چندر جیسا مرمریں اور ملائم لب و لہجہ نہیں ہے۔ اس خوبصورت سراپا نگاری میں بھی جملوں کی صوتی اور باطنی فضا اُس طرح مترنم نہیں، جیسی کہ کرشن کے ہاں موجود ہے لیکن کرشن چندر کسی رومانی کی طرح اک خوبصورت لیکن یک سطحی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ سیدھی سادی تشبیہیں ہموار الفاظ جنھوں نے اک شعری آہنگ تو پیدا کر دیا ہے یعنی وہی وضاحت اور تفصیل جو کرشن چندر کے اسلوب کا حصہ ہے لیکن لفظوں کے باطن سے کوئی نیا تجربہ یا کوئی منفرد رنگ نہیں اُبھرتا، لفظ کسی باطنی حشر سامانی سے دوچار نہیں ہوتے۔

اب منٹو کی سراپا نگاری دیکھئے۔ بظاہر یہ ایک لڑکی کے سراپا کی تعریف ہے لیکن اس کے اندر اِک باطنی لہر ساتھ چل رہی ہے:

''وہ جوان تھی اُس کی جوانی میں بنوت کی فضا پوری شدت کے ساتھ جلوہ گر ہوئی تھی۔''

دیکھئے ایک جملے میں کیا کیا تفاصیل اور جزئیات بھر آئی ہیں۔ نہ جسمانی خطوط نہ قیامت خیز حسن کی وضاحتیں، بس ایک پیمانۂ حسن ہمارے سامنے رکھ دیا گیا ہے۔ کشمیر کی فضاؤں کے حسن کا پیمانہ، اب اس مقیاس میں بیگو کے حسن کو ناپتے چلے جائیے۔ اس کی بھرپور جوانی کا تصور کرتے چلے جائیے۔ منٹو نے ہمارے تخیل کے خودکار نظام کو بیدار کر دیا ہے۔ منٹو لفظوں کو کہیں بھی ضائع نہیں کرتا وہ ایک تشبیہ، ایک علامت یا استعارہ ایسا چنتا ہے جو کئی تفاصیل کا مغز ہوتا ہے، یوں جو جذبہ یا تصویر وہ اُبھارنا چاہتا ہے وہ کشید ہو کر اس میں ابھر آئی ہے۔ جب کہ کرشن چندر بسیار نویس ہیں۔ وہ لفظوں کی کفایت شعاری کے قائل نہیں ہیں۔ مندرجہ بالا مثال میں سراپا نگاری کی تفصیلی وضاحت اس مؤقف کو واضح کرتی ہے۔

منٹو چند تیکھے خط کھینچ کر تصویر کو آسمان کی رفعتوں سے سطحِ زمین پر بلکہ ہمارے قلوب و اذہان پر اُتار دیتا ہے۔ کرشن چندر فضاؤں کی ملگجی دُھند میں لپٹی جل تھل تصویروں کا گھونگھٹ آہستہ آہستہ کھولتا ہے۔ مزے

مزے سے وضاحتیں کرتا، ذرہ ذرہ نکھارتا ہے۔ اُسے کوئی جلدی نہیں اُسے جو بھی کہنا ہے پہلے پوری فضا بندی کرتا ہے پھر ہولے ہولے ہمیں شامل تجربہ کرتا ہے۔ کھول کھول کر بیان کرتا ہے لیکن منٹو کے پاس اتنا وقت نہیں ہے کہ وہ قاری کو مرغزاروں میں لیے پھرے وہ تو ایک کلی کا یوں چٹکنا دکھاتا ہے کہ پورا چمن مسکرا دیتا ہے۔ منٹو ایجاز و اختصار کا ماہر ہے۔ کرشن وضاحت و تفصیل کا شائق اختصار میں گہرائی اور پھیلاؤ میں عمومیت ہوا کرتی ہے۔

منٹو اور کرشن چندر دونوں کشمیری تھے۔ کرشن چندر کے اسلوب میں چناروں کی شفق پھوٹتی ہے تو منٹو کے ہاں آبشاروں کی تندی اور گرج سنائی دیتی ہے۔ کرشن کے ہاں منہ زور چشموں کا اُبال ہے تو منٹو کے ہاں سنگلاخ چٹانوں سے پھوٹتے ہوئے کاہی نما سبزے کی دبازت، کرشن چندر کا ذہن برف کے شیشے کی طرح شفاف ہے۔ کہیں اُلجھاؤ اور پیچیدگی نہیں ہے جبکہ منٹو کہانی کو تیز موڑ، غیر متوقع اُلجھنوں میں ڈال کر قاری کو حیران و پریشان کر دیتا ہے۔ کرشن کے ہاں قاری کا ذہن بلاتردد مصنف کی فکر کی تہہ کو پا جاتا ہے۔ زیادہ کاوش یا محنت کی ضرورت نہیں ہوتی کیونکہ کرشن تفصیل کے ساتھ ایک ایک پہلو کی ہموار وضاحت کرتا چلا جاتا ہے۔ منٹو کی تکنیک جھنجھوڑنے، چوٹ پہنچانے اور فکر و ذہن پر دستک دینے کی ہے کہ جاگو اور کہانی کی دبازت میں سے اُس کی کئی کڑیاں اور کئی سطحیں از خود تلاش کرو کہ تم بھی کہانی کار کے تجربے کا حصہ بن سکو۔ منٹو کی کہانی تر نوالہ نہیں ہے کہ آسانی سے ہضم ہو جائے۔ اس کے لیے تردد اور تفکر کی ضرورت ہے۔ کرشن چندر مزے مزے کے نغمے سناتے ہیں۔ سُر اور تال میں کہیں غلطی نہیں ہوتی۔ ہم بہ رضا و رغبت ہمراہ ہو لیتے ہیں۔ اردگرد کے سارے حسین مناظر، جزئیات اور ادوہی نغمے ہمیں سناتے، دکھاتے چلے جاتے ہیں جن میں لپٹا ہوا اشتراکیت کا کوئی نہ کوئی سبق بھی ہم با آسانی ہضم کر جاتے ہیں اور خوشی خوشی آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر کے مضراب کا ہلکا سا مس ایک لفظ سے ہزار سُر پیدا کرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اظہار و بیان کی خراد پر چڑھا ہوا اُردو کا لفظ آوازوں کی ایک دُنیا کو اپنے باطن میں لیے ہوئے ہے۔ ہر لفظ ایک سُر بہار ہے اور کرشن زبان کا سب سے بڑا نغمہ زن۔'' (۷۸)

لیکن منٹو بہت سے درمیانی رابطے پھلانگتا ہوا قاری کے تفکر کو بیدار کرتا ہے کہ وہ از خود گم شدہ کڑیاں جوڑنے کی سعی کرے۔ خصوصاً کہانیوں کے انجام کے کئی سلسلے جوڑنے کا کام قاری کے سپرد کر دیتا ہے۔ اس لیے اُس کی کہانی زیادہ گہری اور پہلو دار ہوتی ہے۔ اُسے اپنی کہانی پر اتنا اعتماد ہے کہ وہ زبان و بیان کی باریکیوں کا زیادہ شکار نہیں ہوتا۔

کرشن کی زبان کوثر و تسنیم میں دُھلی ہوئی صاف شفاف موتیوں کی طرح دمکتی چمکتی ہے۔ اُنھوں نے کیسے ہی کرخت ماحول یا احساسات و جذبات کی عکاسی کی ہو، اُن کی زبان کی زیریں سطح کبھی تلخ یا سپاٹ نہیں

ہوتی۔ کیسا ہی مشکل مسئلہ یا ادق فلسفہ بیان کرنا ہو زبان کی لطافت اور شیرینی کو قربان نہیں کرتے۔ اسی لیے ترقی پسندی کا کھلا پروپیگنڈہ بھی قاری مزے مزے سے پڑھتا چلا جاتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے:

''میں تم سے نغمۂ بہار سننا چاہتا ہوں۔ بیتھوں کا نغمہ بہار۔ میرا یقین ہے کہ بہار ضرور آئے گی۔ وہ پیانو پر نغمۂ بہار بجانے لگی۔ اُس کی آنکھوں سے آنسو گر رہے تھے اور نغمے کی پہنائیوں میں خوش الحان طیور چہچہانے لگے۔ پھولوں بھری ڈالیاں لہرانے لگیں۔ شہتوت کے پتے خوشی سے ناچنے لگے۔ بلبل کے نغمے اور عورتوں کے مسرت بھرے قہقہے اور بے فکر بچوں کی معصوم شوخیاں بہار۔۔۔ بہار۔۔۔ بہار۔۔۔!!!''(۷۹)

اس بہار سے مراد اشتراکی نظامِ حکومت ہے۔ یہ مصنف کا سنہرا سپنا ہے۔ کرشن چندر فطرتاً رجائی واقع ہوئے ہیں۔ حالات کیسے ہی ناسازگار اور نامساعد ہوں۔ وہ ہمیشہ پُر اُمید رہتے ہیں۔ یہی رجائی انداز اُن کے اسلوب کا بھی طرۂ امتیاز ہے۔ موضوع کتنا ہی تلخ ہو اندازِ بیان تلخ نہیں ہوتا۔ مندرجہ بالا اقتباس میں دیکھئے بالکل سیدھے سادھے خوشی کے لوازمات کا شاعرانہ اظہار ہے۔ ساری منظر کشی اِک رومانی انداز لیے ہوئے ہے۔ اب ایک رومانی منظر کی عکاسی منٹو کے ہاں دیکھئے۔

''اُس کی یہ حرکات۔۔۔ یعنی۔۔۔ یعنی۔۔۔ میری طرف اس کا تین بار مڑ مڑ کر دیکھنا۔۔۔ کیا اس کی مسکراہٹ کے ساتھ میرے تبسم کے کچھ ذرّے تو چمٹ کر نہیں رہ گئے تھے؟ اس خیال نے میری نبض کی دھڑکن تیز کر دی۔ تھوڑی دیر بعد مجھے تھکاوٹ سی محسوس ہونے لگی، میرے پیچھے جھاڑیوں میں جنگل کے پنچھی گیت برسا رہے تھے۔ ہوا میں گھلی ہوئی موسیقی، مجھے اس قدر پیاری معلوم ہوئی نہ جانے میں کتنے گھونٹ اس راگ ملی ہوا کے غٹا غٹ پی گیا۔''(۸۰)

یہ تخیلی منظر اپنے اندر کتنی وسعت اور گہرائی رکھتا ہے۔ منٹو ایک جملہ بھی اکہرا یا یک رخی نہیں بناتا۔ دیکھئے ''تبسم کے کچھ ذرے تو چمٹ کر نہیں رہ گئے۔ راگ ملی ہوا کے کتنے گھونٹ غٹا غٹ پی گیا۔'' اس کے مقابلے میں کرشن کے جملے کی ترتیب و ساخت اور مافی الضمیر بالکل سادہ، پرجوش اور اکہرا رہتا ہے۔ منٹو کے جملے کی ساخت سادہ نہیں ہوتی۔ وہ سیدھے سیدھے بیان پر یقین نہیں رکھتا بلکہ غیر مروج تشبیہیں، اصطلاحیں استعمال کرتا اور جملے کو ایک انتہائی جدید ترتیب دیتا ہے، جس میں زبردست تخیلی پیچ ہوتا ہے، جب کہ کرشن چندر مروج ترتیب اور معروف معنی تک محدود رہتے ہیں۔ لفظوں کو داخلی انقلاب سے دوچار کرنے کی بجائے اُن کے ظاہری آہنگ اور حُسنِ ترتیب سے نثر کو خوبصورت بناتے ہیں۔ کرشن چندر کے پہلے دونوں مجموعوں ''طلسم خیال'' اور ''نظارے'' کے تقریباً سبھی افسانے رومانی فضاؤں میں گندھے ہوئے ہیں۔

کرشن چندر نے اپنا لڑکپن اور نوجوانی کشمیر کی وادیٔ جنت نظیر میں گزارے، جو کہساروں، مرغزاروں، آبشاروں اور چناروں کی سرزمین ہے۔ کرشن چندر کے اسلوب میں وہاں کی فضاؤں کی رنگینی و رعنائی رچ بس گئی تھی اور اُن کے اُس دور کے افسانوں کو ایک رومانی و ماورائی فضا میں ملفوف کر گئی تھی۔ اُن کے افسانوں میں کشمیر کے حسین نظاروں کی دلکشی، حسین چہروں کی سحر آفرینی، ندی نالوں، چشموں، جھرنوں کی موسیقی گھلی ملی ہے، جس نے ان کے اسلوب کو شعریت سے معمور کر دیا، خود لکھتے ہیں:

''میرا لڑکپن اور جوانی کے دن بڑے خوبصورت رنگوں سے معمور ہیں۔ کشمیر کی جھیلیں اور آبشاریں پہاڑ اور وادیاں، دھان کے کھیت اور زعفران کی خوشبو، حنا، عورت کی آنکھوں کی طرح برستی ہوئی اور برف کے گالے، سفید گلاب کی پتیوں کی طرح بکھرے ہوئے۔ لوگوں نے دھنک کے سات رنگ دیکھے ہوں گے لیکن میں نے دھنک کے اتنے رنگ دیکھے ہیں جو میری دو زندگیوں کے لیے کافی ہیں۔'' (۸۱)

منٹو بھی نسلاً کشمیری تھے اُنھوں نے بھی کچھ وقت کشمیر کی دلفریب فضاؤں میں بتایا، جس کا ذکر اُن کے ابتدائی افسانوں، بیگو، موسم کی شرارت وزیر کی لالٹین وغیرہ میں موجود ہے۔ ابتداً دونوں نابغہ روزگار افسانہ نگاروں پر رومانیت کا اثر غالب ہے۔ فرق یہ ہے کہ کرشن چندر کے اُس دَور کے افسانے ایک ماورائی اور غیرارضی فضا میں لپٹے ہوئے ہیں۔ وہ اُنھیں حقیقتوں اور اصلیتوں کی تلخی سے دُور رکھتے ہیں۔ یوں زندگی کی حرکت و حرارت اور مقصد و معنویت سے پرے ہٹ جاتے ہیں، کسی رومانی کی طرح مقصد و منتہا صرف حسن و رومان کی سحر کاری رہ جاتا ہے۔ یوں اس دَور کے افسانے حقیقی زندگی اور زمینی حقائق سے وابستہ دِکھائی نہیں دیتے۔

اس کے برعکس منٹو رومان کے اس وقتی سحر میں بھی زندگی کی تلخیوں کو بھلا نہیں پایا، اُس کی کہانی یہاں بھی اِک سوزِ دروں سے جڑی رہتی ہے۔

''یکا یک بارش تیز ہوگئی۔ وہ اُٹھی اور میری طرف دیکھے بغیر --- ہاں میری طرف نگاہ اُٹھائے بغیر چھت پر سے نیچے اُتری اور دوسرے جھونپڑے میں داخل ہوگئی، مجھے ایسا محسوس ہوا کہ بارش کی بوندیں میری ہڈیوں تک پہنچ گئی ہیں۔

پانی سے بچاؤ کرنے کے لیے میں نے اِدھر اُدھر نگاہیں دوڑائیں، مگر پتھر اور جھاڑیاں پناہ کا کام نہیں دے سکتی تھیں۔

ڈاک بنگلے تک پہنچتے پہنچتے میرے کپڑے اور خیالات سب بھیگ گئے --- جب وہاں سے سیر کو نکلا تھا تو ایک خشک آدمی تھا۔ راستے میں موسم نے شاعر بنا دیا۔ واپس آیا تو بھیگا ہوا آدمی تھا --- صرف بھیگا ہوا آدمی --- بارش ساری شاعری بہا لے گئی

تھی۔'' (۸۲)

دیکھیے منٹو کا رومان اپنے پاؤں زمین پہ ٹکائے ہوئے ہے۔ کرشن چندر بلند فضاؤں میں خود بھی اُڑتے ہیں اور قاری کو بھی پرواز کرواتے ہیں۔ منٹو کے افسانے کے اس اختتامی پیراگراف میں کہانی کی ذومعنویت اُسے ایک اچھی کہانی کے زمرے میں لے آئی ہے۔ ورنہ اک لڑکے پر کسی حسین لڑکی کو دیکھ کر جو احساسات و جذبات وارد ہوتے ہیں وہ کسی بڑی کہانی کا مواد نہیں بن سکتے، پھر اس ذہنی اور نفسیاتی شکست کے لیے جو تشبیہہ لکھی گئی۔ دراصل یہی کہانی کی معنویت اور رُوح بھی ہے۔

کرشن چندر چھوٹے چھوٹے موضوعات کو اپنے اسلوب کی چاشنی میں گوندھ کر قاری کی ذوقِ طبع کا سامان کر دیتے تھے۔ وہ پڑھتے یا سنتے تھے تو سر دھنتے تھے، جس طرح بعض اوقات اشعار موزوں کی ترتیب اور موسیقیت ہی داد و تحسین کا باعث ہوا کرتی ہے۔ موضوع و خیال کی سمت دھیان بعد میں جاتا ہے۔ اسی طرح کرشن کا اسلوب ہی اپنے سحر میں لپیٹ لیتا ہے۔ دراصل کرشن کے ہاں اسلوب کے تجربات زیادہ اہم ہیں جبکہ منٹو تکنیک کو جدید معیارات دیتا ہے۔ کرشن اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے۔ عالمی ادب کا مطالعہ بھی وسیع تھا۔ اس لیے وہ بھی تکنیک و اسلوب کے تجربات تو کرتے ہیں لیکن اُن کے ہاں کاوش و آورد جھلک جاتا ہے۔ جبکہ منٹو کے ہاں آمد ہے وہ اوریجنل ہے خود ہی آغاز کنندہ خود ہی خاتم، منٹو کا تکنیک و اسلوب اُس کے منفرد دماغ کی اعلیٰ کاوش ہے۔ کسی کی نقالی یا اثر کا نتیجہ نہیں یہ تو اس کی انا پسند طبیعت کے ویسے ہی خلاف ہے۔ البتہ کرشن قاری سے ذہنی بیگار نہیں مانگتے۔ نہ ہی بم کی طرح اپنی کہانی کو اُس پر پھاڑتے ہیں۔ سہج سہج ہولے ہولے سب بتاتے چلے جاتے ہیں۔ کرشن اپنے ابتدائی دور میں پورا رومانی ہے۔ عشق و محبت کے افسانے چاند چہرہ محبوباؤں کے قیامت خیز سراپے، ماحول کے حسن پر ورتذکرے، مزے مزے کی کہانیاں، مزے مزے کا اسلوب۔۔۔

لیکن کرشن چندر کا محض رومانیت کا یہ دور جلد ہی گزر گیا اور اُن میں حقیقت نگاری کی چاشنی بھر آئی۔ البتہ رومانیت اُن کے مزاج کا حصہ تھی وہ اسے کبھی بھی خیر باد نہ کہہ سکے۔ البتہ اس میں حقیقت کا امتزاج بخوبی پیدا ہو گیا۔

احمد ندیم قاسمی نے کرشن چندر کے اسی فنی موڑ کے متعلق لکھا:

''کرشن اندر سے سراسر شاعر تھا۔ اس نے اپنے افسانوں سے شاعری کی شبنم جھاڑنے کی کوشش کی، مگر اس میں ناکام رہا اور اچھا ہی ہوا کہ ناکام رہا۔ اس طرح محبت، اپنائیت اور اجتماعیت اس کے افسانوں کا مجموعی تاثر بنی۔'' (۸۳)

کرشن چندر کا دوسرا دَور رومانی حقیقت نگاری کی طرف مڑ گیا، جس کا ثبوت اُن کا تیسرا مجموعہ ''زندگی کے موڑ پر'' ہے جس میں کرشن چندر کی رومانیت اور حقیقت نگاری کے خصائص گھل مل گئے۔

دیوتی شرن شرما اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''وہ چلاتا ہے کہ زندگی تلخ ہے سماج جابر ہے۔ خدا خام خیالی ہے اور حقیقت ایک اڑیل گینڈا ہے لیکن وہ یہ کہنے سے بھی نہیں گھبراتا کہ صبح حسین ہے۔ شام سہانی ہے۔ رات نشہ بار ہے، برف چاندی کی طرح چمکتی ہے اور پھول بوسوں کی طرح دہکتے ہیں۔''(۸۴)

دوسرے دَور میں کرشن چندر کے افسانوں میں اشتراکی موضوعات داخل ہوتے ہیں اور وہ شاعرانہ مزاج کے باوجود تلخ زمینی حقائق کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ کیونکہ اُنھوں نے کشمیر کی حسین فضاؤں کو ہی نہیں دیکھا اس میں بھوک اور افلاس میں تڑپتے سسکتے حسن کو بھی دیکھا ہے اور جابر و بے حس حکمرانوں کی سخت گیری اور استحصال پسندی کو بھی دیکھا۔ اس لیے زندگی کے تاریک اور گھناؤنے پہلوؤں سے بھی وہ بخوبی آگاہ تھے۔ اس لیے اُنھوں نے فطرت کی رومان پرور فضاؤں سے ترانے ہی نہیں گائے اُس کا قبیح چہرہ بھی دِکھایا ہے۔ وہ خود لکھتے ہیں:

''میں کیا کروں ان آنکھوں کا کہ میں نے دھنک کے رنگ ہی نہیں دیکھے۔ میں نے بھوک کا رنگ بھی دیکھا ہے۔ صرف دھان کے کھیت ہی نہیں دیکھے۔ ان کھیتوں میں کھڑے ہوئے کسانوں کو بھوکا بھی دیکھا ہے۔ میں نے زعفران کی خوشبو ہی نہیں سونگھی، اس کی بدبو کو بھی سونگھا تھا جو متعفن کپڑوں اور گلے سڑے چیتھڑوں سے آتی ہے۔ میں نے برف کے بے داغ گالوں میں لوگوں کو سردی سے ٹھٹھرتے اور مرتے دیکھا ہے، اب کوئی آنکھ، کان دل اور دماغ بند کر کے کیسے لکھ سکتا ہے۔''(۸۵)

مندرجہ بالا اقتباس میں بیان کیے گئے۔ حقائق کو کرشن چندر نے شدت سے محسوس کیا اور وہ اشتراکی ادیبوں کے حلقے میں انتہائی ممتاز سمجھے جانے لگے۔ اشتراکیت چونکہ اک سیاسی اور معاشی فلسفہ تھا۔ اس لیے غریبوں، مفلسوں اور مظلوموں و محکوموں کے حق میں آواز بلند کی جانے لگی اور زرداروں اور حاکموں اور استحصالی طبقات کے خلاف احتجاج ترقی پسند ادب کا حصہ بن گیا۔ اس نظریاتی اور مقصدی ادب کا نقصان جو فن کو اُٹھانا پڑتا ہے۔ اس کا شکار کرشن چندر بھی ہوئے۔ اُن کے ہاں مقصد کی واضح تبلیغ اور اشتراکیت کا کھلا پرچار اُن کے اسلوب پر خطابت و موعظت کے اثرات چھوڑ گیا۔ اُن کے اسلوب کی غنایت بھی، ایک سخت گیر ترقی پسند نظریے اور مقصد کے حصول کی بے تابی کو گوارا نہ بنا سکی، جس نے کرشن چندر کی خوبصورت نثر کو بھی نقصان پہنچایا۔

وارث علوی لکھتے ہیں:

''آرٹ کی گاڑی جب محض زندگی کے زور پر نہیں چلتی تو زبان کے زور پر کیا چلے گی اور حقیقت تو یہ ہے کہ زبان کا لطیف ترین خلاقانہ استعمال بھی وہیں ہوتا ہے، جہاں وہ

انسانی ذہن کی نازک ترین کیفیتوں اور احساس کی مہین ترین لرزشوں کو ضبط قلم کرتی ہے۔ ذرا انتھونی پاویل کی Music of Time کو پڑھیے اور سوچیے کہ کیا شیلے کے شاعرانہ تخیل نے بھی ایسی مہین فضاؤں میں پرواز کی تھی۔ ایلیٹ نے شیلی کے اسلوب کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ اتنا Rerefied ہے کہ Be Autitnde کے بیان کے لیے اس سے بہتر اسلوب کا تصور ممکن نہیں۔ کرشن چندر کا اسلوب بھی اس مقام کو چھوتا ہے۔ وہ چاہتے تو ہرمن ہیس اور انتھونی پاویل اور آندرے ژید کے غنائی ناولوں کی مانند کوئی شہکار تخلیق کرتے لیکن اس کے لیے ضروری تھا کہ ان کا تخیل اور احساس اس صحافتی جوہر سے باہر نکلتا جو ترقی پسندی کے غیر فنی اور غیر ادبی تصورات کا زائیدہ تھا لیکن انھیں فن کار سے زیادہ محسنِ انسانیت کا رول پسند آیا، لیکن اس کی انھیں بھاری قیمت چکانا پڑی۔''(٨٦)

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ کرشن چندر کی خوبصورت غنائی نثر کو اشتراکی مقاصد کے کھلے اظہار نے نقصان پہنچایا اور اُن کی کہانی اُن فنی معیارات کو نہ چھو سکی جو منٹو نے سر کر لیے۔ اگر چہ منٹو بھی ابتدا اشتراکی خیالات کا حامل تھا، جن دِنوں وہ باری علیگ کے زیر اثر تھا۔ اُس نے کھلی مقصدیت کا اظہار اپنی کہانیوں میں کیا۔ اُس کا پہلا مجموعہ ''آتش پارے'' اسی نظریے کا حامل ہے لیکن منٹو اور کرشن میں فرق یہ ہے کہ منٹو جلد ہی اس کھلی تبلیغ کو چھوڑ کر فن کی سمت لوٹ آیا جبکہ کرشن چندر اپنے دوسرے دَور میں اشتراکی ہوئے اور اگلے ادوار میں بھی اس کے اثرات سے کبھی بچ نہ سکے۔ بلکہ وہ ہر کہانی میں بلا ضرورت ہی نظریے کی ملاوٹ کر دیتے ہیں۔ چاہے فنی لحاظ سے کہانی کیسی ہی ناخالص کیوں نہ ہو جائے۔

منٹو بھی اپنے ابتدائی افسانوں میں وطن پرستی، آزادی کی طلب اور معاشی و معاشرتی ناہمواریوں کا کھلا اظہار کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے۔ یہ منٹو کی فنی ناپختگی کا دَور ہے، جبکہ کرشن چندر نے فنی پختگی کے ادوار میں فن کو نظریاتی بنیادوں پر اُستوار کیا، جو طبقاتی تفاوت، دولت کی غیر منصفانہ تقسیم، غالب طبقات کی چیرہ دستیاں، مظلوموں کی بے بسی، کمزور، غریب، کسانوں، مزدوروں کے بے پناہ دُکھ۔ ان سب کی تصویریں کرشن چندر نے کھینچی ہیں۔ ان کچلے پسے ہوئے طبقات کی نمائندگی کی ہے لیکن حیرت ہوتی ہے کہ ان دُکھوں اور بے چارگیوں میں وہ از خود نہیں اُترتے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اک فاصلے سے اُن پر نظر ڈال رہے ہیں۔ اک مبصر یا تجزیہ نگار کی نظر تو ہے لیکن غم گسار کے آنسو خونِ جگر کی سرخی نہیں لیے ہوئے۔ کیونکہ اُن کا اسلوب اپنی رومانیت کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ معاشرے کے بدن پر سجے پھوڑوں کو چھیدتا تو ہے لیکن ناک پر رومال رکھ کر۔ اُن کا رونا دھونا بھی اِک رومانی کرب جیسا ہی ہے۔ وہ خود اُس دُکھ کا حصہ نہیں بنتے۔ اُن کے غنائی اسلوب کی سرخ روشنائی دُکھوں کی تاریک رات سے سیاہی نہیں پکڑتی۔ وہ آنسو

بہاتے ہوئے اِک بلندی پر کھڑے رہتے ہیں، جہاں سے اُن کی نظر کچھ دیکھ سکتی ہے۔ کچھ کچھ اوجھل رہ جاتا ہے جبکہ منٹوان کال کوٹھریوں کے اندر اُتر جاتا ہے اور اُن کی گھور سیاہی اُس کے قلم کی روشنائی بن جاتی ہے۔ کیونکہ اُس نے خونِ جگر میں قلم ڈبو کر لکھا ہے۔ وہ اپنے کرداروں اور ماحول سے کہیں بھی دُوری پر کھڑا دِکھائی نہیں دیتا۔ منٹو اپنے کرداروں اور ماحول کے اندر پوری طرح جذب ہو جاتا ہے اور اُن میں گھل مِل کر اُن کے دِلوں میں رُوحوں میں جھانک لیتا ہے۔ کرشن چندر کا مطالعہ معروضی، خارجی اور تصوراتی معلوم ہونے لگتا ہے۔ اسی لیے منٹو کا قلم ارضیت سے جڑا رہتا ہے، وہ کہیں بھی خیالاتی یا تصوراتی دُنیا میں سفر نہیں کرتا۔ کرشن چندر بنیادی طور پر رومانی ہے۔ اس لیے وہ اپنی اس جبلت پر کبھی قابو نہ پا سکا چاہے وہ کیسے ہی ناداری اور بے کسی کے مرقع کھینچ ڈالے لیکن وہ دامنِ دِل کو نہیں کھینچتے۔ کیونکہ وہ ہماری دُنیا کے ہوتے ہوئے بھی ہم سے دُور ہوتے ہیں۔ وجہ یہ کہ مصنف کا قلم اُن کی حقیقتوں اور ارضی وفطری بنیادوں کو کھوجنے کی بجائے انھیں شاعرانہ رنگ میں پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں زندگی سے براہِ راست متصادم ہونے اور اس کے ارضی پہلوؤں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک صاحب بصیرت تماشائی کی طرح اس نے ریل کی کھڑکی، ہوٹل کی بالکنی، یا پہاڑ کی چوٹی پر سے انبوہ اور سماج کی بیشتر کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی ہے۔ دراصل انبوہ کا جزو بننے، زندگی کی چکی میں پسنے اور زندگی کے مسائل سے متصادم ہونے کی روش ایک بالکل جدا شئے ہے کہ اس روش کے تحت زندگی کے کھردرے پن کا شدید احساس اُبھرتا ہے۔ کرشن چندر مزاجاً اس اندازِ نظر کا علمبردار نہیں وہ بنیادی طور پر تخیل پرست ہے اور اگرچہ کرشن چندر کی یہ ایک بہت بڑی عطا ہے کہ اُس نے تخیل محض کی فضا سے افسانے کو باہر نکالا اور تخیل سے اپنا رابطہ قائم رکھتے ہوئے زندگی اور معاشرے کی کروٹوں پر گہری نظر ڈالی، تاہم زندگی اور اس کے حقائق سے براہِ راست متصادم ہونے کا انداز کرشن چندر کے ہاں زیادہ اُبھر نہ سکا۔''(۸۷)

منٹو کی یہ خوبی ہے کہ اُس نے افسانے پر ارضی حقیقتوں کو اس طرح منکشف کیا کہ ان میں اصلی اور حقیقی زندگی کی رو دوڑا دی جس میں مصنف کے اپنے دِل کی دھڑکنوں کو سنا جا سکتا ہے۔ منٹو کے افسانے میں دوئی باقی نہیں رہتی۔ کرشن چندر قاری کو تفصیلات اور وضاحتیں بتاتا چلا جاتا ہے۔ دیکھو یہ دُکھ کی بات ہے اس پر دُکھ کرو۔ یہ رونے کی بات ہے اس پر روؤ۔ منٹو اپنا کوئی حکم یا رائے نافذ نہیں کرتا۔ بس وہ زندگی سے مملو دھڑکتی ہوئی تصویریں دِکھاتا ہے، جو دراصل قاری کے اپنے دِل کی دھڑکن ہوتی ہیں جنھیں قاری خود ایک ایک شمار کرتا

ہے۔ کرشن دُور کھڑا از خود گنتی گن رہا ہوتا ہے۔

کرشن چندر کے ہاں نظریہ کی پختگی ہے۔ خیال ہے۔ رائے ہے۔ تبصرہ ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو تصادم اور آویزش میں مبتلا نہیں کرتا۔ وہ عمل قبول کرتے ہیں پر ردِ عمل کی شدت سامنے نہیں آتی۔ منٹو اپنے ابتدائی افسانوں ''دیوانہ شاعر''؛ ''خونی تھوک'' وغیرہ میں ہی کرداروں کے اندر انقلاب اور احتجاج کی چنگاری رکھ دیتا ہے جو بعد ازاں فن کی تعمیر میں ڈھل جاتی ہے اور نیا قانون اور نعرہ کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ اک آنچ ہے جو پگھلا ڈالتی ہے، جو کرشن چندر کی وضاحتیں اور تفاصیل کام نہیں کر سکتیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''اسی لیے تو ایک معصوم شاعرہ ہلدی کی ایک گانٹھ کے عوض بیچ دی گئی تھی اور کھیتوں کی کھلی فضا میں پلی ہوئی سندر ثریا، باسی پکوڑوں اور مٹھائیوں کی دُکان پر سرسراتے ہوئے میلے پردے کے پیچھے قید کر دی گئی تھی۔ زندگی غیر محدود تھی۔ عشق تازہ اور شباب زندہ تھا لیکن تمدن بوڑھا اور عقل فرسودہ ہو چکی تھی اور سماج کے نیلام گھر میں اب عورتوں کو کھلے بندوں بیچا جاتا تھا۔ البتہ قانوناً غلامی ممنوع تھی۔ پرکاش نے دِل میں کہا کہ وہ ایسی باتیں سوچتا سوچتا پاگل ہو جائے گا۔'' (۸۸)

کرشن چندر کے ہاں ایک تبصراتی انداز، خارجی حقائق نگاری، ایک احساسِ برتری کے ساتھ حالات کا تجزیہ عام ہے۔ منٹو کی طرح وہ حالات و کرداروں کے دِل میں نہیں گھستے، باہر ہی باہر چوٹیں لگاتے رہتے ہیں۔ کرداروں کو از خود عمل کرتے اور لگی ہوئی آگ کو بجھانے کی کوشش کرتے ہوئے ہم نہیں دیکھتے۔ اسی لیے کرشن کے ہاں اچھے کردار نہیں اُبھر سکے۔ کرشن ماحول کی خارجی منظر کشی، مناظر کی مرقع نگاری، سماجی و تمدنی پس منظر میں وقوع پذیر ہوتے حالات و واقعات کا بیان تفصیلاً کرتے ہیں لیکن ان حالات و واقعات کے عمل یا ردِ عمل کا شکار افراد کی اپنی شخصیات کو اُبھار نہیں پاتے۔ اس کوتاہی کی وجہ بھی شاید وہی خارجیت ہے۔ وہ معاشرے کے دُکھوں پر معروضی نگاہ ڈالتے ہیں۔ اُن کا شکار ہونے والے بے بسوں کے اندر کیا کچھ گزر جاتا ہے وہاں تک اُن کی نگاہ نہیں پہنچ پاتی۔ اسی لیے اُن کے ہاں منٹو کے منگو استاد، گیشو لال، سوگندی، بابو گوپی ناتھ، ممی، موذیل جیسا ایک کردار بھی نہیں اُبھرتا۔ اُس کا ایک اچھا کردار کالو بھنگی ہے لیکن وہ بھی مصنف کے اپنے ہاتھوں تشکیل پذیر ہو رہا ہے۔ اُس کی از خود تشکیل نہیں ہوتی وہ خارجی حوالے سے متعارف ہوتا ہے۔ اُس کی داخلیت سے ہم بے خبر رہتے ہیں۔ مصنف اُس کا تعارف بھی اپنے نظریہ سوچ اور افتادِ طبع کے مطابق کرواتا ہے۔ وہ از خود متحرک اور زندگی سے بھرپور کردار معلوم نہیں ہوتا۔ یوں وہ خود ہم سے ہم کلام بھی نہیں ہوتا۔ مصنف کی زبانی متعارف ہوتا ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر معمولی آدمیوں کو معمولی رکھتے ہوئے انھیں غیر معمولی بنانا چاہتے ہیں۔

سوائے "Glorigy" کرنے، پمپ سے ہوا بھرنے، الفاظ کی موجوں پر انھیں غباروں کی طرح اُڑانے کے ان کے پاس کوئی اور طریقہ نہیں رہتا، جب کہ منٹو معمولی آدمی میں غیر معمولی صفت ڈھونڈ نکالتا ہے اور جوہر میں کنول کے کھلنے کا منظر پیش کرتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ جنھیں ہم راکھ کا ڈھیر سمجھتے تھے اُن میں دبی ہوئی چنگاریاں نکلیں، جب کہ کرشن چندر کی انگیٹھی میں انگاروں کا نام و نشان نہیں۔ محض نظریہ کا سرخ بلب جو شعلوں کا التباس پیدا کرتا ہے۔''(۸۹)

کرشن چندر کی فنی بنیادوں کو زیادہ نقصان اُن کے نظریہ کے پرچار نے پہنچایا، جو وہ ہر کہانی میں کسی نہ کسی طرح ٹھونس ہی دیتے ہیں۔ چاہے وہ کردار کی ساخت ہو یا کہانی کا تھیم۔

دونوں بڑے افسانہ نگاروں کا ایک بنیادی فرق افسانے کی تکنیک کا بھی ہے۔ منٹو ذرے میں کائنات دِکھاتا ہے۔ کرشن چندر کائنات میں ذرہ ڈھونڈتے ہیں۔ منٹو انسان کی کہانی سناتا ہے۔ کرشن سماج اور نظریہ کا بیان کرتے ہیں۔ منٹو فرد کی نفسیاتی اور داخلی بنیادوں کو کھوجتا ہے۔ کرشن فرد کو معاشرتی حیوان کے طور پر لیتے ہیں۔ اسی لیے کرشن کا ایک کردار بھی سوگندی یا بابو گوپی ناتھ کی ٹکر کا نہیں ہے۔ کرشن چندر مصنف کو زبردستی قاری پر مسلط کرتے ہیں۔ کبھی اپنے نظریے اور فکر کی وضاحت کے لیے کبھی اپنے دانشورانہ نتائج اخذ کرنے کے لیے کبھی کرداروں سے متعلق اپنے وضاحتی نوٹ لکھنے کی صورت میں۔

منٹو اگر کہانی میں خود کو داخل کرتا بھی ہے تو فنکارانہ ترتیب سے کہ کہانی کی داخلی سطح اور فنی بنت کو دھچکا نہ لگے۔ کسی منطقی جواز کے ہمراہ وہ خود کہانی کا حصہ بن جاتا ہے۔ کرشن چندر نہ خود کہانی میں جذب ہوتے ہیں اور نہ ہی اُن کے کردار سماجی و اخلاقی جکڑ بندیوں سے اُبھر کر اپنی شناخت بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر کا نقطۂ نظر خارجی اور اجتماعی ہے۔ مسائل کی آنچ میں تپ کر کردار کے باطن میں جو چنگاری خاکستر بنتی ہے۔ اُسے کرید نہیں پاتے۔ کرشن چندر کے دل و دماغ پر اشتراکی اور سیاسی نظریات اس قدر حاوی تھے کہ وہ انسان کو خالص انسان کے طور پر دیکھ ہی نہیں پائے وہ اُس کی انسانی، نفسیاتی اور جذباتی اُلجھنوں، پیچیدگیوں اور ضرورتوں کو بھی انسانی نظر سے نہیں دیکھتے۔ اپنے نظریے کی روشنی میں سیاسی اور طبقاتی رنگ دے دیتے ہیں۔ اسی لیے اُن کے کردار خالص انسانی جبلتوں، کمزوریوں اور مجبوریوں کا خاکہ تو اُڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن ان خالص انسانی جبلتوں میں بھیگ کر کوئی مکمل کردار نہیں بنتے۔ منٹو کرداروں کی تمام جبلی و نفسیاتی بنیادوں کے ساتھ اُنھیں دیکھتا ہے۔ اسی لیے وہ کوئی مثالی کردار نہیں تخلیق کرتا۔ ہم سے خالص انسانوں کو ملواتا ہے جو پہلے تو سیدھے سبھاؤ والے انسان ہیں اُس کے بعد وہ کسی سیاسی، معاشی، اخلاقی یا معاشرتی نظریات کے حامل بنتے ہیں۔ اسی لیے اُس کے معمولی انسان غیر معمولی کردار بن جاتے ہیں۔ مثلاً منگو استاد، گیشولال وغیرہ۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

"ادب کی امتیازی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ فرد کو سمجھنے کی کوشش کرے، جب کہ جرنلزم اور سماجی علوم یہ کام نہیں کر سکتے ان کا کام افراد پر مشتمل ہیئتِ اجتماعیہ کے ان مسائل کو سمجھنا ہے، جنھیں ریاست، حکومت اور سماجی ادارے حل کر سکتے ہیں۔ فرد کی داخلی اور خارجی زندگی ادب کا حسن حسین ہے۔ کرشن چندر اس مضبوط حصار کی قدر و قیمت نہ جان سکے۔ فرد کو ٹائپ پر، جزرس حقیقت پسندی کو صحافتی طنز پر اور زندہ و توانا تعلقات کو منصوبہ بند تعلقات پر قربان کرتے رہے۔"(۹۰)

منٹو یہ مان کر آگے بڑھتا ہے کہ فرد از خود اک محشر خیال ہے اور اپنے اندر خود اِک جہان ہے۔ وہ اپنی ذاتی نظر سے دُنیا کو دیکھتا ہے اور دُنیا کے حالات و واقعات اُس کی انفرادی طبیعت سوچ اور فطرت کے مطابق اُس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ منٹو کے ہاں محور فرد ہے جس کے گرد سماج یا حالات گھوم رہے ہیں، جبکہ کرشن کے ہاں دائرہ سماج اور حالات ہیں جو فرد کے گرد چکرا رہے ہیں۔ ایک مثال دیکھئے:

"یہ صاحب تیل کے بادشاہ ہیں۔ پرانا زمانہ ہوتا تو لوگ انھیں تیلی کہتے اور گھر کے دروازے کے باہر روک دیتے۔ وہ ہر نئے کنویں کی دریافت پر نئی محبوبہ دریافت کرتے ہیں۔"(۹۱)

یہ کردار نگاری نہیں بلکہ خاکہ اُڑانے کا اسلوب ہے۔ کردار جس بھی طبقے یا مزاج کا ہو۔ مصنف کو اس طبقے اور مزاج میں از خود بھیگنا پڑتا ہے، اُس کا رویہ ہمدردانہ ہوتا ہے اور فنی خلوص برقرار رہتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ اسے وہ پسند کر رہا ہے کہ ناپسند۔ بصورتِ دیگر پھر ایسے ہی مضحک خاکے کردار نگاری کے نام پر تخلیق ہوں گے، جہاں کرشن چندر نے اس باریک فنی نقطہ کو سمجھا ہے وہاں اعلیٰ درجے کے کردار تخلیق کیے ہیں۔ مثلاً کالو بھنگی، آدھ گھنٹے کا خدا کا ہیرو، تائی السری، بھگت رام وغیرہ۔

مسئلہ یہ ہے کہ کرشن چندر انتہائی بسیار نویس تھے۔ اسی لیے رطب و یابس بہت لکھا، لکھ کر نظرِ ثانی ڈالنے کا وقت نہیں ہوتا تھا۔ اس تساہل پسندی کی بنا پر تکنیکی اور فنی لحاظ سے کہانی میں کئی کمیاں اور خامیاں رہ جاتی ہیں۔ البتہ وہ افسانے جو اُنھوں نے قلم سنبھال کر لکھے خصوصاً اُن کے ابتدائی ادوار کے افسانے فنی لحاظ سے زیادہ مضبوط ہیں۔ کرشن چندر کی کردار نگاری سے متعلق بحث ہم اس اقتباس کے ساتھ سمیٹتے ہیں۔ جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

"کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور سعادت حسن منٹو کی تثلیث میں، کردار نگاری منٹو کا طرۂ امتیاز ہے اور اس اعتبار سے وہ اپنے دونوں ہم عصروں پر فوقیت رکھتے ہیں۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ منٹو نے اپنی تمام تر توجہ اور کاوشیں کردار نگاری پر مرکوز کر دی تھیں۔ بدیں وجہ ان کے کم و بیش تمام شاہکار افسانے کردار نگاری کے اعلیٰ و ارفع نمونے ہیں۔

اس بارے میں بابو گوپی ناتھ، موذیل، ممی، سہائے، شاردا، ممد بھائی وغیرہ کے نام بے ساختہ نوکِ قلم پر آ جاتے ہیں۔۔۔ادھر کرشن چندر کا ذہن کیونکہ بے حد اختراعی اور تجرباتی تھا۔ اُنھوں نے اپنے فن کے اظہار کے لیے متنوع تکنیکوں کو اپنایا اور منٹو کی طرح کسی ایک مخصوص تکنیک پر تکیہ کرنے سے احتراز کیا۔ ان کے افسانوں کی تکنیک کا تنوع حیرت انگیز ہے۔ اُنھوں نے اپنے ہم عصروں کے مقابلے افسانوی تکنیک کے سب سے زیادہ کامیاب تجربے کیے۔ بت جاگے ہیں، ان داتا، دو فرلانگ لمبی سڑک، غالیچہ، زندگی کے موڑ پر، وغیرہ اس اَمر کا بین ثبوت ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں کردار نگاری میں کرشن چندر کا منٹو کے منصب و مقام کو پہنچنا چنداں آسان نہ تھا۔۔۔'' (۹۲)

فاضل محقق کی بات بجا لیکن جب ہم کرشن چندر کی ان تکنیکوں کا موازنہ منٹو کی تکنیک سے کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر مختلف تکنیک کے تجربات تو کرتے ہیں لیکن اُسے اس معیار تک نہیں پہنچا پاتے جو فن کی معراج کہلاتی ہے۔ عموماً اُن کے ہاں انشائیہ، مزاحیہ، فکاہیہ، ڈرامہ یا مکالمہ کی تکنیک کا اک مغلوبہ سا بن جاتا ہے، جیسے مصنف خود نہیں سمجھ پا رہا ہو کہ آگے کیسے بڑھنا ہے جبکہ منٹو اپنی تکنیک میں بالکل واضح ہوتا ہے۔ اُسے کوئی ابہام یا پریشانی نہیں ہوتی۔ منٹو نے پہلی بار اُردو افسانے کو علامتی تکنیک سے روشناس کروایا اور پھندنے میں کامیاب تجریدی اور علامتی تکنیک برتی۔

کرشن چندر کے ہاں ''جوراہے کا کنواں'' بھی علامتی حوالہ بنتا ہے۔ روؤں روؤں کرتا کنواں سماج کے مسلسل عمل کی علامت ٹھہرتا ہے۔ مثال دیکھیے:

''روں روں۔۔۔روں اُسے ایسا محسوس ہوا جیسے اُس کے ہر ذرّے سے آواز نکل رہی ہے۔۔۔ روں۔۔۔ روں۔۔۔ اس بے مطلب اور بے معنی صدا میں اُسے ایک نامعلوم سی مسرت محسوس ہونے لگی، اور وہ آنکھیں بند کر کے بہا تا گیا اور اُسے سنتا گیا۔۔۔روں۔۔۔روں۔۔۔روں، بے مطلب، بے معنی۔۔۔منبع نامعلوم۔۔۔ منزل ناپید۔۔۔اب وہ آنکھیں بند کیے ہوئے بھی بیلوں کے پیچھے بیٹھے ہوئے اُس کسان کو دیکھ رہا تھا جو کھلونے کی طرح معلوم ہو رہا تھا اور بیل جوریت کے محور کے گرد گھومتے جاتے تھے۔۔۔روؤں۔۔۔روؤں۔۔۔روؤں۔۔۔'' (۹۳)

تکنیکی حوالے سے دیکھا جائے تو یہ پھر خارجی حوالے سے داخل کا سفر ہے۔ جبکہ علامت داخلیت کو مرکز کرتی ہے۔ اُس کے استعارے، کنائے، پہلے قطرۂ دل میں سماتے ہیں پھر جزو بدن بنتے ہیں۔ یہ رمزیہ تکنیک شعور و لاشعور کے داخلی عمل کی کہانی ہے۔ کرشن چندر اسے بھی اجتماعیت کا پیرایہ دے دیتے ہیں۔

یہاں بھی وہ تکنیک کے بنیادی تقاضوں کی بجائے اپنے آدرشوں کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔انھوں نے تمثیلی و تجریدی پیرایوں میں احتجاجی ادب پیدا کیا۔اس تکنیک میں جیسی گہرائی، وسعتِ نظری اور تخیلی امکانات پر پوری دسترس ضروری ہوتی ہے۔اس کی کمی نظر آتی ہے۔اسی لیے بعض اوقات اُن کا نقطۂ نظر اور تھیم جس فارم میں بیان ہونا چاہیے تھا وہ بنت بن نہیں سکی۔وارث علوی لکھتے ہیں:

''کرشن چندر تکنیک کے چیلنج کو پوری طرح قبول نہیں کرتے۔اگر تکنیک فن کار کو مجبور کرتی ہے کہ جس ڈرامائی صورتِ حال کا اسے سامنا ہے۔اس سے وہ آنکھیں چار کرے تو اس سے پہلو تہی فن کارانہ عجز اور تکنیک سے بے وفائی ہے۔''(۹۴)

دراصل موضوع کے لیے صحیح تکنیک کا چناؤ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔اسی لیے کرشن چندر کے اس تکنیک میں لکھے گئے افسانے بعض کامیاب ہیں بعض ناکام مثلاً ''کملا''؛''میڑھی میڑھی بیل''؛''چوراہے کا کنواں'' کامیاب افسانے ہیں۔''کالا سورج''؛''کھٹے میٹھے انار'' اور ''گدھا'' وغیرہ کی تکنیک حقیقت پسندانہ نہیں۔ یہ بچگانہ سی تمثیلی کہانیاں معلوم ہوتی ہیں۔

منٹو نے علامتی تکنیک کے تقاضوں کو پوری طرح سمجھا اور پھر فنکارانہ انداز میں اُن کا استعمال کیا ہے۔ ''باردہ شمالی'' بھی ایک تمثیلی انداز کی کہانی ہے جس میں علامتی تکنیک کی کمی نظر آتی ہے لیکن اپنے موضوع کے ابلاغ میں رکاوٹ نہیں بنتی۔اس میں داستانی رنگ کی بجائے اِک جدید تکنیک اُبھرتی ہے۔اپنی اس کوتاہی کا احساس کرشن چندر کو ''آدھ گھنٹے کا خدا'' میں ہو جاتا ہے جب وہ ہیرو کی باقی ماندہ آدھ گھنٹے کی زندگی سے بالآخر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ زندگی کے طول وطویل لوازمات کی نسبت خالص اور حقیقی زندگی کا آدھ گھنٹہ بھی بہت طویل اور قیمتی وقت ہوتا ہے۔اس طرح فن کی آنچ کی لپک خونِ جگر ہے۔خارجی بیانات نہیں اصل میں کرشن چندر کے سیاسی مسلک نے اُن کے بیشتر افسانوں کو فن کی بلندیوں پر پہنچنے نہیں دیا بلکہ پروپیگنڈہ ادب کے زمرے میں شمار ہونے لگے۔

کرشن نے افسانوں میں مزاحیہ اور طنزیہ پیرایہ بھی اختیار کیا۔اس نوع کے افسانوں کے ساتھ بھی وہی مسئلہ ہے کہ یکساں معیار برقرار نہیں رکھا جا سکا۔کیونکہ بیشتر افسانے حقیقت نگاری سے دُور چلے جاتے ہیں اور مبالغہ آرائی بڑھ جاتی ہے۔کسی صورتِ حال یا کردار کے مضحک پہلو واضح کرتے ہوئے جو فن کی گہرائی اور تہ داری کی ضرورت ہوتی ہے۔کرشن چندر وہ پیدا نہیں کر سکے اور بات سطحی ظرافت تک محدود رہ جاتی ہے۔طنز وظرافت میں مقصد کی سنجیدگی صورتِ حال کے مضحک پہلوؤں پر وار کرتی ہے اور اپنی بے پناہ نفرت اور غم و غصے کا نشانہ بناتی ہے۔مصنف سڑاند مارتے سماج کی مصوری اور چیر پھاڑ کرتا ہے، جس کے لیے اعلیٰ درجے کی ظریفانہ حس اور فنکارانہ چابک دستی کی ضرورت ہوتی ہے۔وارث علوی لکھتے ہیں:

''اچھے طنز کے لیے ضروری ہے، سماجی اور انسانی زندگی کے ساتھ زبردست کمٹمنٹ

کے پہلو بہ پہلو اتنا ہی طاقتور Afstrction، تاکہ فن کار اس جانور کو جو آدھا بندر اور آدھا انسان ہے۔ اس کی مضحکہ خیز شکل دیکھ سکے اور اس کی حماقتوں اور عیاریوں کو اپنے غم و غصے کا نشانہ بنا سکے۔ طنز ویسے تو انسان کی جارحانہ جبلت ہی کا اظہار ہے لیکن بطور آرٹ کے جو چیز اسے پرلطف بناتی ہے وہ ذہن کی بذلہ سنجی حقیقت کو فنتاسی میں بدلنے تخیل کی طاقت اور وہ اسلوب ہے جو الفاظ سے کھلنڈروں کی طرح برتاؤ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ صفات نہ ہوں تو لذتِ سنگ لاٹھی کی مار بن جاتی ہے۔''(۹۵)

اب اُس رائے کی روشنی میں منٹو کے افسانچے سیاہ حاشیے کو دیکھئے۔ چند جملوں میں انسانی فطرت کے متضاد و متصادم پہلوؤں کو کس مہارت سے پیش کیا گیا ہے۔ بنیادی طور پر منٹو کا موضوع انسان ہے اور کرشن چندر کا موضوع سماج ہے۔ سماج کی نسبت انسان اپنی ذات میں زیادہ ادق، زیادہ پیچیدہ، بوقلموں اور دلچسپ مطالعہ ہے۔ اسی لیے منٹو جب اس انسان کے متضاد پہلوؤں کو کریدتا ہے تو مضحک صورتِ حال پیدا ہوتی ہے۔ وہ از خود ہمیں ہنسانے کے لیے بڑھا چڑھا کر مضحکہ خیز صورتیں پیدا نہیں کرتا۔ وہ جو ہے اُس کی مصوری کرتا ہے۔ ہاں البتہ انسان کی فطرت میں گھات لگائے بیٹھے تضاد کو باہر نکال لیتا ہے، جو انتہائی خوں ریزی بہیمیت کے دور میں بھی ہمارے لبوں پر زہر خند لے آتا ہے۔ منٹو کے طنز کی کامیابی اُس کے اختصار میں پوشیدہ ہے۔ وہ بڑی لاغرضی سے طنز کا چابک مار کر گزر جاتا ہے۔ ہم تادیر اس چوٹ کو سہلاتے رہ جاتے ہیں۔ کرشن چندر از خود کھول کھول اور بنا بنا کر صورتِ حال کو بگاڑتے ہیں۔ چابک بھی لگاتے ہیں اور چوٹیں بھی خود ہی دِکھانے لگ جاتے ہیں۔ اس نقص میں اُن کے رومانی اسلوب کا بھی حصہ ہے۔ مزاح میں جس سنگدلانہ اور براہِ راست اسلوب کی ضرورت ہے۔ کرشن کا مزاج اُس سے لگا نہیں کھاتا۔ وہ جذباتیت کا شکار ہونے لگتے ہیں، جب کہ مزاح نگار کا اپنا رویہ بالکل غیر جانبدارانہ ہوتا ہے۔ وہ دو مختلف پہلوؤں، فطرتوں یا واقعات کو اُبھار کر فیصلہ قاری پر چھوڑ دیتا ہے۔ وہ شوخ طبعی، سرد مہری اور انتہائی سفاکی کے ساتھ صورتِ حال کی مصوری کرتا ہے۔ کرشن چندر کے اچھے افسانوں میں یہ معروضی انداز موجود ہے۔''ہوائی قلعے''؛''فلمی قاعدہ''؛''شکست کے بعد''؛ مزاحیہ افسانے''ایک گدھے کی سرگزشت'' معیاری طنز و مزاح کی مثالیں ہیں، جبکہ''لکھ پتی بننے کا نسخہ''؛''نیکی کی گولیاں''؛''کتا پلاننگ''؛''ملکہ کی آمد''؛''گندہ دان'' اور''پرانا قرضہ'' وغیرہ سماجی طنز یہ آرٹ کی شکل اختیار نہیں کر پاتے جو شکل منٹو کے ہاں ہمیں سیاہ حاشیے میں نظر آتی ہے۔

منٹو کی زندگی کے حالات انتہائی تلخ، ترش اور متضاد رویوں کا شکار رہے۔ اس لیے اُن کے طنز میں بھی ایسی ہی تلخی، کڑواہٹ اور گہرائی بھر آئی تھی۔ کرشن کے مزاج کی سطح رومانی اور پرسکون تھی۔ اسی لیے ان کے ہاں طنز کی کاٹ اور شدت اور تہ داری منٹو جیسی نہ بن پائی، البتہ اُن کے طنز و تضحیک کے اس فن کو اشتراکی نظریات نے جلا بخشی۔ جیلانی بانو لکھتی ہیں:

''کرشن چندر ملک کی تقسیم کا المیہ لکھیں یا محبت اور سرمایہ داری کا ذکر کریں۔ عورت کے حسن پر لکھیں یا پورے چاند کی رات پر۔ اُن میں طنز کی ایک لطیف رو رواں دواں رہتی ہے۔ اس طنزیہ انداز میں اُن کے فکری اور نظریاتی نقطۂ نظر کو بڑا دخل ہے۔ وہ معاشرے کے کھوکھلے پن اور مصنوعی اقدار کے شکنجے میں جکڑے ہوئے اوپری طبقے کا مذاق اُڑانا کبھی نہیں بھولتے۔'' (۹۶)

بعض اوقات کرشن چندر کا طنز بڑا تیکھا اور تیز ہوتا ہے لیکن جس طرح منٹو کا طنز کٹار کی سی تیزی سے قلب وجگر میں اُترتا چلا جاتا ہے وہ ادبی فنکاری کرشن چندر میں نہیں آ سکی۔ اُن کے جملے تیکھے ہوتے ہیں لیکن ذومعنویت کی کمی ہوتی ہے۔ اُن کے ہاں پھیلاؤ اور سطحیت آ جاتی ہے۔ منٹو کے ہاں غضب کی ترشی اور زہرناکی ہوتی ہے۔ آزاد منش منٹو بلا روک ٹوک اور خوف وخطر ہر وہ بات کہہ جاتا ہے جو وہ محسوس کرتا ہے اگرچہ اُس کا طنزیہ انداز اپنے پورے عروج پر منٹو کے مضامین، چچا سام کے خطوط وغیرہ میں ملتا ہے لیکن افسانوں میں اُنھوں نے معاشرتی دوغلے پن اور انسانی کوتاہیوں کو چابک دستی سے نشانہ تضحیک بنایا ہے۔ چونکہ منٹو خود اس ریاکاری اور عزیز واقارب کی استحصال پسندی اور معاشرتی منافقت کا شکار ہے۔ اس لیے اُس کے اسلوب میں زیادہ واقعیت کا رنگ اور طنز کی تلخی موجود ہے۔

کرشن چندر نے تقسیم کے حادثے کو نہایت شدت سے محسوس کیا اور اس پس منظر میں کئی افسانے لکھے۔ خاص طور پر اُن کے انتہائی سلگتے ہوئے چھ افسانوں کا مجموعہ ''ہم وحشی ہیں'' قابلِ ذکر ہے۔ ان میں ''پشاور ایکسپریس'' اُن کا شاہکار افسانہ ہے۔ اسے تحریر کرتے ہوئے کرشن چندر کے قلم میں بلا کی روانی اور طغیانی، تیزی اور تندی ہے۔ تلخی وترشی کے ساتھ شعریت، لطافت اور زبان وبیان کا حسن موجود ہے، جو کرشن چندر کا طرۂ امتیاز ہے۔ ان افسانوں میں طنز بھی گھلا ہوا ہے خصوصاً اس افسانے میں طنز کا تیکھاپن اور زہرناکی حدِ درجہ ہے۔ اسی لیے زورِ بیاں بھی بے انتہا ہے۔ ''لال باغ، جیکسن'' بھی اچھے افسانوں میں شمار ہوتے ہیں لیکن مجموعی طور پر کرشن چندر کے ہاں سطحیت، جذباتیت، ہنگامیت زیادہ ہے۔ اک غم وغصہ اور ہیجانی انداز ہے جو فنکارانہ اظہار میں رکاوٹ بنتا ہے، موضوع، مواد اور ٹریٹمنٹ کے حوالے سے بھی کوئی جدت یا ندرت سامنے نہیں آتی نہ ہی قاری کے لیے دلچسپی یا جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔ کہیں کہیں تو اُن کی تحریر کے بنیادی ہتھیار یعنی اسلوب کی رنگینی، رعنائی، لطافت اور شعریت بھی مفقود دِکھائی دیتے ہیں۔ البتہ ''پشاور ایکسپریس'' کی خود کلامی کی تکنیک منفرد اور متاثر کن ہے۔ ان کے برعکس منٹو اُس ہنگامی اور ہیجانی دَور میں بھی اپنے ہوش وحواس برقرار رکھتا ہے اور فن کو ہیجانیت کا شکار نہیں کرتا اُس کی جدت پسندی اور فنی صناعی ہمیشہ برقرار رہتی ہے۔ طنز کی زہرناکی کے باوجود وہ کرشن چندر کی طرح سوقیانہ زبان اختیار نہیں کرتا۔ تبھی تو ٹھنڈا گوشت ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسے نفسیاتی افسانے اُردو ادب کو دیئے۔ پشاور ایکسپریس میں جتنی خوں ریزی، عصمت

دری اور کشتوں کے پشتے لگائے گئے۔ اُس کے مقابلے میں'' ٹھنڈا گوشت'' انسانی نفسیات کا محض اک نچ ہے، جو ہمیں تڑپا کے رکھ دیتا ہے اور فن کی بنیادیں فراز کر دیتا ہے۔ سیاہ حاشیے منٹو کی جرأت مندی کا بین ثبوت ہے۔ کرشن نے جتنا کھول کھول کر بیان کیا۔ اتنا ہی انداز مصنوعی اور سطحی ہوتا چلا گیا۔ منٹو نے جتنا ملفوف کر کے لکھا اُتنا ہی گہرا اور پُراثر ہو گیا۔

کرشن کے ہاں واقعیت کی بجائے ڈرامائیت بھر آئی ہے۔ واقعات کے بیان پر حاشیہ آرائی زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ چونکہ یہ افسانے انتہائی مختصر وقت میں اک جذباتی اور وقتی رو اور ہیجان کے تحت لکھے گئے۔ اس لیے اُن کے اعلیٰ پایہ کے افسانے یعنی'' لال باغ''،'' پشاور ایکسپریس'' بھی منٹو کے'' کھول دو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، رام کھلاون'' وغیرہ کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ یہاں کرشن چندر کا دلکش اسلوب بھی افسانوں کی فنی کمزوریوں کو چھپا نہیں سکا۔ جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> '' یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ادب کی مخصوص زبان ہوتی ہے۔ ایک اپنا دھیما، نرم، متین اور سنجیدہ لہجہ ہوتا ہے، جو دل سے زیادہ دماغ کو متاثر کرتا ہے اور اسی میں فنکار کی فنی صناعی اور پختہ کاری کا راز مضمر ہوتا ہے۔۔۔ واقعات بھلے ہی اشتعال انگیز اور جذبات و احساسات کو برافروختہ کرنے والے ہوں لیکن فنکار متانت اور فروتنی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا کہ وہ فنکار ہے۔ سیاستدان نہیں ادیب ہے۔ خطیب نہیں صفحۂ قرطاس پر لکھے ہر جملے کی ایک تقدیس ہوتی ہے جس کا احترام ہر ذی شعور اور ذمہ دار ادیب پر لازم ہوتا ہے۔ نظم و ضبط تحریر کو معتبر، پُراثر اور پُروقار بناتا ہے۔ اس مجموعے میں کرشن چندر کئی جگہ شدتِ جذبات سے مغلوب ہو کر آداب و اخلاق کی حدود سے گزر جاتے ہیں اور ملک و قوم کے راہنماؤں کے تئیں عامیانہ اور سوقیانہ زبان استعمال کرتے ہیں جو اُن ایسے بلند پایہ ادیب کے شایانِ شان نہیں۔'' (۹۷)

حسن عسکری نے کرشن چندر کے ان افسانوں کو'' فارمولا افسانے'' کہا تھا۔ یعنی کرشن چندر واقعات پر خیالی اور جذباتی ملمع کاری زیادہ کرتے ہیں۔ وہی بلند آہنگی جو اُن کے اشتراکی افسانوں میں ملتی ہے۔ وہ فسادات والے افسانوں کا بھی حصہ ہے، جب کہ منٹو ہر حال میں فنکارانہ اظہار کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔ اس پس منظر میں لکھے اُس کے اعلیٰ فن پاروں کی جدید تکنیک اُس کی ژرف نگاہی، انسانی فطرت کے مضحکہ خیز پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے ہوئے فکر و نظر کی گہرائی اور فنی چابک دستی ظاہر کر دیتے ہیں۔

کرشن چندر کے ہاں غیر ضروری بلند آہنگی، حدت و شدت، جوش و خروش، مصلحانہ و خطیبانہ انداز ہے جو دراصل اُن کی جذباتیت اور اشتراکی نظریات کی دَین ہے۔ البتہ کرشن کا اسلوب اُن کے خشک اور غیر افسانوی موضوعات میں بھی چاشنی بھر دیتا ہے۔ اسی لیے انھیں قبولِ عام حاصل ہوا لیکن کہانی کی تکنیک

اور کہانی پن کی کمی اُنھیں منٹو کے مقابل کھڑا نہیں ہونے دیتی۔ یہاں اُن کا زبان و بیان کا حسن بھی اُن کے کام نہیں آتا اور منٹو اُن سے کئی قدم آگے نکل جاتا ہے۔

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کرشن چندر کی عظمت کا حامل دراصل اُن کا خوبصورت رومانی اسلوب ہے جس کے عناصر ترکیبی، شعریت، لطفِ بیان، تشبیہات و استعارات، منظر کشی، جزئیات نگاری، رنگینی و رعنائی، رومانیت و حقیقت نگاری کا امتزاج قرار پاتے ہیں اور کرشن چندر کی خصوصیت اُن کا اسلوب بیان ہی مانا جاتا ہے، جب کہ منٹو اپنی تکنیک، ٹریٹمنٹ اور فنی چابک دستی کے ساتھ زندہ ہے۔

راجندر سنگھ بیدی

بیدی بھی منٹو کے ہم عصر تھے۔ دونوں کی افسانہ نگاری میں فنی اعتبار سے تدریجی ارتقاء دکھائی دیتا ہے۔ ابتدائی دَور کی ناپختگی بعد ازاں پختہ کاری میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ بیدی کے اوّلین دَور کے افسانوں میں بھی جذباتیت، فنی چابک دستی کی کمی اور فنکارانہ عجز نظر آتا ہے لیکن بیدی کا فنی خلوص اُن کی ان خامیوں کو زیادہ اُبھرنے نہیں دیتا، جس کی مثال ان کے ابتدائی دَور کے افسانے ''بھولا'' وغیرہ ہیں جن میں ایک فطری تخلیق کار کے نقوش واضح ہیں۔

بیدی جلد ہی اپنے تخیلی اور فکری اسلوب کی سمت رجوع کرتے ہیں ''گرہن'' کے افسانوں میں فنی نظم و ضبط اور ترتیب و ترکیب اور اسلوبیاتی حسن بدرجہ اُتم موجود ہے۔

بیدی کے اسلوب میں گہراؤ اور گمبھیرتا ہے۔ دراصل بیدی کا دَور افسانے کے عروج کا دَور ہے۔ ایک طرف کرشن چندر اپنے شعری و رومانی اسلوب کی وجہ سے قبولِ عام حاصل کر چکے تھے۔ دوسری طرف منٹو اپنی جدت و ندرت اور بے باک حقیقت نگاری کی بنا پر ہر ایک کی نظروں میں کھب رہے تھے۔ اس پس منظر میں بیدی کو اپنی الگ شناخت بنانے اور منفرد اسلوب اختیار کرنے کے لیے محنت کی ضرورت تھی۔ اسی لیے وہ افسانہ لکھتے وقت اپنے دونوں ہم عصروں کے برعکس (جو تقریباً فی البدیہہ لکھ کر چھوڑ دیتے تھے) انتہائی محنت و ریاضت سے افسانہ لکھا۔ جس کی جھلک اُن کے اسلوب میں واضح طور پر موجود ہے۔ جملوں کی بناوٹ، الفاظ کا چناؤ، پیرابندی گہرے تفکر کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ بیدی کے متعلق کہا جاتا ہے کہ لکھتے وقت اگر صفحہ میں ایک لفظ بھی کٹ جاتا تو پورا صفحہ ضائع کر دیتے اور نئے سرے سے لکھنا شروع کر دیتے۔ منٹو کا تخلیقی عمل جب ہم دیکھتے ہیں تو وہ کہیں بھی کانٹ چھانٹ نہیں کرتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے، کہانی اُس کے دل و دماغ پر اپنی پوری جزئیات اور باریکیوں کے ساتھ مرتسم ہے، جسے وہ صفحۂ قرطاس پر اُتارتا چلا جا رہا ہے۔ اس کے برعکس بیدی کا تخلیقی عمل اس قدر سادہ اور سہل معلوم نہیں ہوتا۔ اُنھیں خود پر وہ اعتماد نہیں ہے جو منٹو کو اپنے الفاظ کی تاثیر اور واقعات کی عظمت پر ہے، اسی لیے بیدی کے اسلوب میں آورد کا انداز زیادہ ہے۔ اگرچہ اس آورد میں اک

گاڑھا رچاؤ موجود ہے، جس میں تفکر اور ریاضت جھلکتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا، لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی سے اس بات کا احساس رہا ہوگا کہ وہ نہ تو کرشن چندر جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آ سکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو کچھ بھی لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔''(۹۸)

یوں سوچ سوچ کر لکھنا ہی اُن کا مخصوص اسلوب بن جاتا ہے۔ وہ جملوں کی دروبست بڑی محنت سے بٹھاتے ہیں لفظوں کی شناوری اور جملوں کی غواصی صاف نظر آتی ہے۔ اس لیے بعض اوقات زبان زیادہ رواں سلیس اور برجستہ نہیں رہتی۔ اُس میں ثقالت رکاوٹ یا اٹکاؤ آ جاتا ہے۔

اب منٹو کے اسلوب کی سمت نگاہ دوڑائیں، وہاں آمد روانی، سلاست اور فی البدیہہ انداز کی فراوانی ہے، جیسا کہ مقالے کے ابتدائی حصوں میں واضح ہو چکا کہ منٹو ایک ہی نشست میں افسانہ لکھ ڈالتے اور شاید ہی کبھی اُس پر نظر ثانی کرتے ہوں۔ بیدی بار بار پڑھتے غور کرتے اور ردّ و بدل کرتے رہتے تھے۔ اسی لیے اُن کے اسلوب پر تصنع اور اخفاء کا الزام دھرا جاتا ہے لیکن ترتیب، ترکیب اعلیٰ درجے کی ہے۔ یہی صفت اُنھیں اسلوب کے اعلیٰ معیار تک لے جاتی ہے کرشن چندر کی طرح اُن کی نثر سطحی یا محض خارجی تاثر نہیں دیتی، کیونکہ بیدی اپنے قلم کی عنان کو کس کر تھامے رہتے ہیں وہ اپنے افسانے کی تکنیک پر بڑی محنت کرتے ہیں۔ اس لیے نظم وضبط اور ڈسپلن کی وہ کمی جو کرشن کے ہاں ہمیں نظر آتی ہے۔ بیدی اُس سے مبرا ہیں لیکن منٹو کا فن ہی یہی نظم وضبط اور ایجاز ہے۔ اس نکتے پر دونوں بلند مرتبت افسانہ نگار پورے فنی شعور اور چابک دستی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ایک نقاد تینوں عظیم افسانہ نگاروں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ منٹو اور بیدی افسانے کی تکنیک سے بہتر طور پر واقف ہیں اور انھیں اس بات کا ہمہ وقت احساس رہتا ہے کہ وہ موضوع سے سرمو انحراف نہ کریں تاکہ افسانہ اسی تاثیر کا حامل ہو جائے جو وہ دینا چاہتے ہیں۔ گویا منٹو اور بیدی اپنے فن کے تحفظ کے بارے میں بہت چوکس اور بیدار ہیں، جبکہ کرشن چندر غفلت شعار اور سہل انگار ہیں۔''(۹۹)

بیدی کا اسلوب متوازن، مہذب اور متمدن ہے، جس میں گہرا ٹھہراؤ اور متانت ہے۔ اُن کے ازحد غور وفکر اور تراش خراش کی بنا پر بعض اوقات اُن کا خیال اتنا بدیع اور اظہار اتنا چست ہو جاتا ہے کہ عام درجے کے قاری کے لیے ابلاغ کا مسئلہ بنا دیتا ہے۔ منٹو کا فن عوام وخواص دونوں کے لیے یکساں واضح اور

سریع الفہم ہے۔ بیدی کے ہاں غور وخوض اور تفکر کی اک سطح قاری کو بھی درکار ہے جو مصنف نے دورانِ تخلیق خود برتی ہے۔ اسی لیے بیدی منٹو کی طرح پُر گو نہیں تھے۔ منٹو بسیار نویس تھے۔ اسی لیے اُن کے بہت اچھے افسانوں کے ہمراہ کمزور افسانے بھی بہت ہیں۔ بیدی نے کم لکھا۔ سوچ سمجھ کر لکھا اس لیے اک یکساں فنی سطح کو برقرار رکھا۔ بیدی اپنے تجربے اور مشاہدے کے ہمراہ اِک وقت بسر کرتے ہیں۔ کہانی کو احاطہ تحریر میں لانے سے پیشتر غور وخوض کے عمل سے گزارتے ہیں پھر لکھتے وقت اسی عمل کا اعادہ کرتے رہتے ہیں۔ اسی لیے خود لکھتے ہیں:

"جب کوئی واقعہ، مشاہدہ میں آتا ہے تو میں اسے من وعن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے۔ اُس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی کوشش کرتا ہوں۔" (۱۰۰)

منٹو کے پاس غور وخوض کا زیادہ وقت نہ تھا۔ اُس نے اپنی مختصر ادبی عمر میں جو کچھ لکھا بیدی طویل العمری کے باوجود نہ لکھ سکے۔ منٹو کی معاشی ضرورتیں، خارجی ماحول اور دباؤ اُسے ریاضت کا مناسب وقت نہ دیتے تھے۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ فی البدیہہ لکھ ڈالتا تھا لیکن اُس کا راتوں کو بے چین جاگنا، کرب اور اذیت میں مبتلا رہنا۔ اس بات کا غماز ہے کہ تخلیق کا مخصوص کرب اور ریاضت کا عمل وہ لکھنے سے پہلے ذہنی طور پر جھیل چکا ہوتا ہے۔ اسی لیے تو صفحۂ قرطاس پر ایک ہی نشست میں تیار اور مکمل افسانہ اُتر آتا تھا، جس میں گہری رمزیں مفکرانہ جملے اور علامتی بلاغت بھری ہوتی ہے۔ بیدی اس طرح کی نثر انتہائی مشقت اور جانکاہی کے بعد لکھتے ہیں۔ منٹو کے نوکِ قلم سے جملہ ہائے آبدار ٹپکے پڑتے ہیں۔ گویا منٹو زیادہ اور یجنل اور فطری اسلوب کا مالک ہے۔ بیدی جو سطح، محنت کی چکی میں پسنے کے بعد حاصل کرتے ہیں۔ منٹو فی البدیہہ لکھتا ہے اور اُس مقام کو پالیتا ہے۔ اسی لیے منٹو نے بیدی کو ایک بار ٹوکا بھی تھا۔

"تم سوچتے بہت ہو۔ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو۔ بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو۔"

بیدی کا جواب یہ ہے:

"سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں۔ کاری گر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں۔ ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بیٹھا کر بناتے ہیں۔" (۱۰۱)

بیدی کا یہی سوچنا اور چول سے چول ملانا اُنھیں منٹو کے براہِ راست اور دوٹوک اندازِ بیاں سے ہٹا کر زبان کے تخیلی استعمال کی طرف راغب کر گیا، جو دراصل استعارہ، کنایہ اور اشاریت کا اسلوب بنتا ہے۔ اُنھوں نے زبان کو تخلیقی پہلوؤں سے برتا۔ اس کی مثال "رحمان کے جوتے"، "چاند گرہن" اور "اپنے دُکھ مجھے دے دو" وغیرہ میں موجود ہے۔

منٹو کے ہاں بھی زبان کا تخیلی استعمال موجود ہے۔ اُس کے جملوں میں سے کئی گہرائیاں اور پنہائیاں،

پرتیں اور تہ داریاں کھوجی جا سکتی ہیں، لیکن وہ اساطیری بنیادیں جو بیدی کے ہاں موجود ہیں۔منٹو کے ہاں نہیں ملتیں، اگر چہ منٹو واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلوؤں میں معنوی ربط پیدا کر لیتے ہیں لیکن بیدی کی طرح اساطیری فضا کو پلاٹ میں جذب نہیں کرتے۔منٹو کے ہاں کنایہ اور استعاریہ انداز تو موجود ہے لیکن باقاعدہ اساطیری حوالوں سے اپنے عہد کے واقعات کو منطبق نہیں کرتے۔ نہ ہی اُن کی مماثلتوں کو استعارۃ بیان کرتے ہیں جیسا کہ بیدی کے ہاں موجود ہے جو اپنے فن کو ان حوالوں سے دبیز اور ذومعنوی بناتے ہیں۔مثلاً گرہن میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جو ہولی کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے، جسے مرد اپنی ہوسنا کی کی سیاہی سے گہنانا چاہتے ہیں۔اعجاز راہی لکھتے ہیں:

> ''بیدی کا علامتی اور استعاراتی نظام کسی ایک پہلو پر صاد نہیں کرتا۔ان کے ہاں جہاں سماجی سیاسی علوم اور جدید نفسیات کے حوالے سے لاشعور، اجتماعی شعور کی رو کی جھلکیاں ملتی ہیں۔وہیں مذہبی اور اساطیری علائم کا ارتکاز بھی ہے۔بیدی کے عمومی رویے سے یہ بات مترشح ہے کہ ان کی تخلیق تجرباتی ومشاہداتی ہنر کاری سے اُوپر نہیں اُٹھتی، مگر ان کی کہانیوں کو مکمل تخلیقی وظیفہ عطا کر کے دوسروں سے ممیز کرتی ہیں۔''(۱۰۲)

بیدی کے ہاں مذہبی اساطیری علامتوں اور استعاروں کا اک پورا نظام ہے، جنھیں وہ اپنے خیال کی دلالت کے طور پر اپنے اسلوب کا حصہ بناتے چلے جاتے ہیں۔مثلاً ''اندو'' جو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ اندو استعارہ بنتی ہے۔اس دھرتی کی زرخیزی، نمو اور سخت جانی کا، جس طرح دھرتی کی کوکھ کھلی ہوتی ہے اور وہ اپنے اندر جذب کیے بیج کی نمو کے واسطے بے قرار ہے۔پانی کی بوندوں کو اپنے اندر جذب کرنے اور ہر دُکھ جھیل جانے کی بے پناہ صلاحیت رکھتی ہے۔اسی لیے تو اندو مدن سے کہتی ہے۔

''اپنے دُکھ مجھے دے دو۔'' یہ اقتباس دیکھئے:

> ''مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو عرفِ عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز، کپڑا ننگاپن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے، لیکن یہ دریدی وہیں کھڑی تھی، عزت اور پاکیزگی کی ساڑھی میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی۔''(۱۰۳)

بیدی کے اسلوب کو یہ اساطیری حوالے بالخصوص دیویوں کی عظمتوں اور مذہبی کرداروں کا بیان گہری رمزیت بخش دیتے ہیں۔دراصل ان دیویوں کا حوالہ عورت کی محبت اور گہری وابستگی کی توثیق کرتا ہے۔ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور شومت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے۔اس لیے بیدی اپنی کہانی کو زیادہ بھرپور گمبھیر بنانے کے لیے پس منظر میں اساطیری فضا کو جاری وساری رکھتا ہے، جب کہ منٹو اپنے

واقعے کی صداقت اور اپنے اسلوب کی ہنرمندی پر ایسا اعتماد ہے کہ وہ مذہبی تلمیحی اور اساطیری حوالے نہیں ڈھونڈتا۔ اسی لیے اُس کی کہانی سمجھنے کے لیے مخصوص تاریخی، مذہبی اصطلاحات کا علم ہونا بھی ضروری نہیں۔ بیدی کی ان اصطلاحات اور تاریخی و مذہبی پس منظر کو جاننا ہر قاری کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اسی لیے بعض اوقات یہی اساطیری حوالے ابلاغ کو بڑھانے کی بجائے اُس میں رکاوٹ بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ اب دیکھئے دروپدی، ساوتری، سیتا، پاروتی، دُرگا، بھوانی، یہ سب اساطیری کردار علامتی وسعتیں رکھنے کے باوجود ہر ایک کے علم کا حصہ نہیں ہیں، پھر یہ اصطلاحیں دیکھئے راکھشش، جاترن، منتر اوم نمو بھگوتے واسو دیوایا، پانڈو، کورو، یدھشٹر، دُوشاسن، وغیرہ ابلاغ کی وسعت کی بجائے افسانے کی فضا کو مخصوص حوالوں میں محدود کر دیتے ہیں۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگرچہ ان کے موضوعات وہی ہمیشہ چلے آ رہے سماجی مسائل اور اُن میں پستے ہوئے افراد ہیں، لیکن ان کا اظہار استعاراتی و علامتی حوالوں سے جب وہ کرتے ہیں تو ان کی معنویت، ایمائیت اور قدر و قیمت میں بے پناہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ موضوع عمومی ہونے کے باوجود باوقار اور ٹھوس معلوم ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں ابہام اور اخفاء کا پردہ بھی پڑ جاتا ہے۔

منٹو کے موضوعات میں جدت اور ندرت ہے۔ اگر وہ کسی پرانے مسئلہ کو چھیڑتا بھی ہے تو اُس کا کوئی منفرد پہلو یا زاویہ کھوج نکالتا ہے اور کہانی کو کسی ایسے نکتے پر انجام دیتا ہے کہ کہانی بالکل نئی اور انوکھی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اُس کی تکنیک میں بڑی جدت ہے لیکن اسلوب کا ابہام یا اخفا کہیں نہیں پیدا ہوتا۔

منٹو کا اسلوب ہر کہہ و مہ کے لیے یکساں ہے۔ وہ کہیں بھی مخصوص اثرات کے تابع نہیں ہوتا۔ اُس کی نظریاتی بنیادیں کہیں بھی فن پر حاوی نہیں ہوتیں۔ بیدی کے ہاں ہندووانہ رسوم و رواج اور مذہبی اساطیری حوالوں کی بہتات ہے جن کو ذومعنوی انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔ یوں اک تمثیلی فضا قائم ہوتی ہے۔ کہانی میں گہرائی اور وسعت تو ضرور پیدا ہوتی ہے لیکن بیدی کے اس تمثیلی انداز کو علامتی ہیئت کا نیا تجربہ نہیں کہا جا سکتا جب کہ منٹو نے مکمل طور پر تمثیلی اور علامتی کہانیاں دی ہیں۔ تمثیلی کہانی بارده شمالی کے بعد فرشتے اور پھندنے مکمل طور پر اک جدید ہیئتی تجربہ ہے جس نے اُردو ادب میں علامتی افسانے کی بنیاد رکھی۔

البتہ فرد کی نفسیات کا گہرا ادراک بیدی کے ہاں بھی ویسا ہی موجود ہے جیسا کہ منٹو کے ہاں اسی لیے دونوں کے ہاں اعلیٰ درجے کی کردار نگاری پائی جاتی ہے۔ بیدی کے کرداروں، لاجونتی، گرہن کی ہولی، اپنے دُکھ مجھے دے دو کی اندو، بھولا، رحمان، وغیرہ انتہائی مکمل کردار ہیں۔ ان کے ہاں کرداروں کا نگار خانہ سجا ہے جو ہماری دُنیا کے سچے نمائندہ ہیں جو کمزوریوں اور طاقتوں کا آمیزہ ہیں۔ بیدی ان کرداروں کے اندر اُتر جاتے ہیں اور ان کے قلم کی صناعی ان تصویروں میں رُوح سی پھونک دیتی ہے۔ اسی لیے بیدی خود لکھتے ہیں:

> ''مجھے خدا کی اس بے صنعتی سے بے حد محبت ہے۔ کیونکہ اس کی اس صنعت سے ہم جو کہانیاں لکھتے ہیں اور تصویریں بناتے ہیں۔ اپنے لیے گنجائش پاتے ہیں، جیسے ہم بھی

اپنے طریقے سے چھوٹے خدا ہیں۔''(۱۰۴)

بیدی کی یہی خلاقی اُن کے کرداروں کو جاودانی عطا کرتی ہے۔ وہ کرداروں کے ذہنی اور نفسیاتی اُتار چڑھاؤ سے اُن کی بنت کرتے ہیں۔ وہیں سماجی تناظر سے وہ جڑے رہتے ہیں۔ اسی لیے سماجی معنویت کے استعارے بن جاتے ہیں۔ یہ کردار دروں بینی کے باوجود خارجی دائرہ سے دامن نہیں چھڑا سکتے۔ بیدی کے کردار سماج کے دھارے سے جڑ کر داخلی معنویت ڈھونڈتے ہیں۔ یوں یہ کردار خارج سے داخل کی سمت سفر کرتے ہیں۔

منٹو کے کردار داخل سے خارج کی سمت آتے ہیں۔ مثلاً سڑک کے کنارے، کی ہیروئن دیکھیے۔ وارداتِ قلب کے بیان کے حوالے سے سماجی ناانصافی کی سمت آتی ہے۔ بیدی سماجی ناانصافی کے بیان سے داخلی طوفان کو اظہار دیتے ہیں۔ مثلاً گرہن کی ''ہولی'' جو سماجی و گھریلو مظالم کے ردِعمل کے طور پر اندرونی احتجاج کو باہر لاتی ہے۔

بیدی کے مکالمات اُن کے کرداروں کی رُوح سے پھوٹتے ہیں۔ مصنف کی زبان سے نہیں بولتے۔ دیہاتی ماحول یا نچلے متوسط طبقے کے کردار اپنے ہی ماحول اور طبقے کی زبان بولتے ہیں۔ یہاں بیدی کے ہاں کوئی کوتاہی نظر نہیں آتی لیکن مکالموں کی تشکیل میں بڑی ریاضت نظر آتی ہے۔ یہ مکالمے سیدھے سادے بیانیے نہیں ہوتے ان کی ذومعنویت میں فرد کی نفسیات، ذہنی اُپج اور معاشرتی سوچ گھلی ملی ہوتی ہے۔ انتہائی اختصار کے ساتھ، گہرے اور ایمائی مکالمے لکھتے ہیں۔

منٹو کے ہاں نفسیاتی تجزیے زیادہ ہیں۔ مثلاً ''ٹھنڈا گوشت'' کا ایشر سنگھ، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا بشن سنگھ، بابو گوپی ناتھ، سوگندھی، کالی شلوار کا شنکر، جب کہ بیدی کے سماجی تجزیے زیادہ ہیں۔ ہولی کے داخل میں انقلاب برپا کرنے والا سماج، لاجونتی کے داخلی کرب کا سماجی پہلو 'اندو'' کا داخل تو جتا ہوا ہی اپنے گھرانے کے کولہو سے ہے۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''بیدی کے ہاں عورت یا لاجونتی ہے یا ''گرم کوٹ'' کی محبت کرنے والی بیوی شمی یا ''گرہن'' کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہولی۔
منٹو کے ہاں وہ سوگندھی ہے۔ نیلم ہے، کلونت کور ہے، موذیل ہے، اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار، پھڑکتی ہوئی، جس پر اس کا ذکر ہو۔ تازہ گرم، گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔''(۱۰۵)

بیدی کے کرداروں میں اُن کے اسلوب کی طرح نظم وضبط حدِ درجہ ہے۔ اسی لیے اُن کے مکالمے بھی ترشے ترشائے ہوتے ہیں۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''وہ (بیدی) اپنے کرداروں کے ذریعے سے اور ان کی رنگارنگی اور تہ داری کے ذریعے سے ایک بہتر روحانی اور ذہنی زندگی کے علمبردار بھی ہیں، مگر وہ اپنی بصیرت کو فن میں ڈھالنے پر قادر ہیں۔ اس کے اشتہار چی اور ڈھنڈورچی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں کرشن چندر کی شیرینی اور منٹو کی تلخی کی بجائے مزاح کی حس کی وجہ سے ایک ایسی چاشنی ہے جس میں تلخ، ترش اور شیریں سب مل جل کر ایک خاص چاشنی بن جاتے ہیں۔''(۱۰۶)

بیدی کی کردارنگاری میں بھی نفسیاتی حقیقت نگاری شامل ہے۔ وہ اک پورا ذہنی مطالعہ پیش کرتے ہیں لیکن یہ سارا عمل اِک عجب پُراسراری دُھند میں لپٹا ہوا ہوتا ہے۔ واضح ہوتے ہوئے بھی اِک ابہام کا پردہ سا پڑا رہتا ہے۔ منٹو کا تلخ اور ترش اسلوب ایسے کسی رومانی دُھندلکے کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اس لیے اُس کے ہاں زیادہ ٹھونک بجا کر اظہار ملتا ہے۔ کھن کھن کرتے مادرزاد کردار سامنے آ جاتے ہیں۔ اپنی تلخی، ترشی یا اپنے ساتھ ہونے والی زیادتی کو وہ کسی علامت یا اساطیری پردے میں چھپانے کی کوشش نہیں کرتے جو اور جیسا ہے کی بنیاد پر اپنا اظہار کرتے ہیں۔ اسی لیے کھرے اور توانا معلوم ہوتے ہیں۔ بیدی فن کی ملائمت کا استر چڑھا رکھتا ہے۔ وہ برہنہ کو برہنہ کہتے ہوئے شرماتا ہے۔ اسی لیے ننگے سچ کو اساطیری اور تمثیلی پیرایوں سے ڈھانپ دیتا ہے۔ یوں اُس کا اسلوب زیادہ گھنا بنتا ہے۔ وہ نازک تفصیلات اور جزئیات کی بنت کاری کرتے ہیں۔ باریک باریک تفصیلات کا اک پورا تلازمۂ خیال بنا جاتا ہے۔ اُن کا اسلوب گمبھیر اور ترشا ضرور ہے لیکن منٹو کی طرح ایجاز و اختصار نہیں رکھتا۔ اسی لیے پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''ان کے افسانے منٹو کے افسانوں کی طرح ترشے ہوئے نہیں ہوتے نہ کرشن چندر کے افسانوں کی طرح صاف شفاف۔ ان میں کہانی، کردار، ان کا عمل اور ردِّعمل، کہانی نگار کے تبصرے سب اس طرح مل جل جاتے ہیں کہ روشنی اور دُھندلکے دونوں کا بیک وقت احساس ہوتا ہے۔ منٹو نے کہا تھا کہ افسانہ اس سے اپنے آپ کو لکھواتا ہے۔ وہ صرف آخری فقرہ لکھتا ہے۔ بیدی برابر اپنی تحریر کو انڈر لائن کرتے جاتے ہیں مگر انھیں اس ہنر میں اتنی مہارت حاصل ہے کہ ان کے یہ خط کشیدہ فقرے، رُوداد یا کہانی کے دائرے کو پھیلانے اور اسے ایک نیا بعد یا Dimension عطا کرتے ہیں۔''(۱۰۷)

یہ دائرہ وہ اپنی خوبصورت جزئیات نگاری سے پھیلاتے ہیں۔ بیدی کی امیجری انتہائی نفیس، برجستہ اور برمحل ہوتی ہے۔ یہ نقاشی بڑی بھرپور ہے۔ مہین مہین لکیریں، باہم جڑی ہوئی تاب دار تمثیلیں، استعارے، تشبیہیں، تلمیحیں اور پھر ان کی تراش خراش میں باکمال ہنرمندی اور تناسب و توازن، نہ کم نہ

زیادہ، ضرورت کے عین مطابق، پیمائش کا پیمانہ بیدی کے ہاں بڑا کڑا ہے۔ دس منٹ کی بارش جزئیات نگاری کی خوبصورت مثال ہے، جس میں سازی فضا، پورا ماحول اور اُس کی ہر ہر شئے بھیگ رہی ہے۔

جزئیات نگاری میں سب سے اہم مرحلہ جزئیات کے انتخاب کا ہوتا ہے۔ اس میں منٹو کو دسترس حاصل تھی۔ وہ ایسی جزئیات کا انتخاب کرتا ہے جو اُس کے موضوع سے جڑی ہوتی ہیں اور اصل تھیم کو تقویت دیتی ہیں۔ ماحول کو نکھارتی ہیں اور افسانے کی فضا کو پُر تاثیر بنا دیتی ہیں۔ منٹو مناظر سے ماحول اور کرداروں سے باریک باریک مماثلتیں تلاش کرتا ہے جبکہ بیدی ان مماثلتوں کو عموماً اساطیر سے منطبق کرتا ہے۔ یوں بیدی کا اسلوب زیادہ گمبھیر اور بارُعب ہو جاتا ہے اور ان جزئیات میں مماثلتی ذومعنویت آ جاتی ہے۔ اس لیے یہ جزئیات زیادہ فکر انگیز اور نتیجہ خیز ہوتی ہیں۔ اُن کی جزئیات سے کہانی کی فضا میں ڈرامائی تاثر بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ بیدی جزئیات کا بیان کہانی کی تکنیک میں پرو دیتا ہے۔ منٹو کے مقابلے میں اُن کی تفصیلات زیادہ بھرپور اور گمبھیر ہوتی ہیں لیکن طوالت بعض اوقات بوجھل ہو جاتی ہے۔ وہ اتنی زیادہ باریک باریک وضاحتیں کرتے چلے جاتے ہیں کہ قاری کے ذوقِ طبع کا اہتمام تو ہوتا ہے لیکن کہانی کے بہاؤ میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہوئی بھی معلوم ہوتی ہے۔ منٹو کی کہانی اس قدر براہِ راست اور دوٹوک ہے کہ واقعات کا بیان طویل نہیں ہوتا۔ وہ جلد کہہ دیتا ہے۔ اگرچہ منٹو کے ہاں بھی واقعات کا اکہرا رُخ نہیں ہے بلکہ وہ اُن کے پس منظر میں چھپے سارے معنوی تلازموں کا بھرپور شعور رکھتا ہے اور لفظ کو دو سطحوں پر برتتا ہے لیکن مناسب جزئیات، امثال، استعارات اور تشبیہات میں کمال کا ایجاز و اختصار موجود ہے۔ اس کی جزئیات ماحول کی سیدھی سادی تفاصیل نہیں ہوتیں بلکہ اُن کے اندر پوشیدہ معنوی رابطے وہ اپنی کہانی سے استوار کرتا ہے لیکن وہ کہیں بھی بوجھل یا ناقابلِ فہم نہیں ہوتے۔ بیدی کے فن کا بنیادی نکتہ غور و تفکر ہے۔ اس لیے یہ تفکر اُن کی جزئیات کے انتخاب میں بھی دِکھائی دیتا ہے۔ انتخاب انتہائی جاندار اور خوبصورت ہوتا ہے لیکن قدرے تفصیلی ہو جاتا ہے اور لبالب منظر یا فضا چھلکنے لگتی ہے جبکہ منٹو ست نچوڑ لیتا ہے اور اس کا عطر چھڑک دیتا ہے، جس سے پوری فضا یا منظر مہکنے لگتا ہے۔ گویا جزئیات نگاری میں بھی دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں فرق وہی ایجاز اور وضاحت کا ہے۔ باقر مہدی لکھتے ہیں:

> ''جزئیات نگاری میں سب سے سخت مرحلہ انتخاب کا بہرحال ہوتا ہے۔ معمولی بے بضاعت چیزوں، بے نام چہروں کے کردار، روزانہ کی بے کیفی اور بظاہر بے معنی کش مکش کے انبار سے چننا ایک مشکل اَمر ہی نہیں بلکہ بڑی جراٴت مندانہ کوشش ہے اور اکثر بیدی ان چیزوں کے اتصال سے ایک خوبصورت افسانہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس کے لیے وہ ''نگاہِ پُرفن'' چاہیے جو پتھروں میں ''صنمِ نو'' کی دھڑکنوں کا اندازہ لگا سکے۔ اس کے بعد بھی تلاش ختم نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ اصل امتحان تو ان

کی تراش وخراش کا ہے۔اس بت تراشی (تکنیک) میں اُردو میں بیدی کا کوئی دوسرا ہمسر نہیں ہے۔'' (۱۰۸)

لیکن تکنیک میں منٹو بھی بیدی سے کسی طور کم نہیں ہیں۔ بیدی کے ہاں کہانی کے مشکل مراحل پُر مشقت اور تفکر کی کڑی آزمائش نظر آتی ہے۔منٹو ہر مشکل لمحہ سے بڑی بے فکری اور اعتماد کے ساتھ باسہولت نکل جاتا ہے۔ بیدی اپنی بات پر مہر صداقت لگانے کے لیے تاریخی، مذہبی، داستانی پتہ نہیں کون کون سی مماثلتیں ڈھونڈتا ہے۔اُن کی تشبیہیں استعارے گہرے غوروخوض کا نتیجہ ہوتے ہیں،جس سے ان کی بات اور زبان انتہائی ٹھوس ہو جاتی ہے۔اسی لیے مجتبیٰ حسین نے بیدی کی عظمت کا اعتراف کرنے کے باوجود لکھا۔

''ان میں وہ چنگاری نہیں ملتی جو ایک ڈھیلے ڈھالے افسانوں کو بھی روشن کر دیتی ہے۔'' (۱۰۹)

شاید مجتبیٰ حسین کی مراد اُس روانی، سلاست، برجستگی اور تازگی سے ہے، جو آمد کی دین ہے۔آورد کی نہیں اور جس کی مثال ہمیں منٹو کے اسلوب میں ملتی ہے۔ بیدی اپنے جملے کو بنانے میں چونکہ بہت محنت صرف کرتے ہیں۔اُسے کانٹ چھانٹ اور تراش خراش کے لیے عمل سے گزرتے ہیں۔ اسی لیے بعض اوقات اندازِ بیاں میں میکانکیت سی آجاتی ہے۔سہل اور برجستہ انداز کم ہو جاتا ہے۔منٹو کا فن برجستگی اور سلاست کا فن ہے۔

بیدی درحقیقت مطلق حقائق نگاری کے قائل نہ تھے۔اُسے تخیل اور تفکر کے عمل سے گزارتے تھے، جب کہ منٹو قطعی واقعیت کے قائل ہیں۔اگر چہ اُن کے اسلوب کے حسن نے تفہیم کی تلخی کو کم کیا لیکن وہ گھما پھرا کر یا پردہ داری سے کام نہیں لیتے۔دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں زندگی کی جہتیں اور درد سمٹے ہوئے ہیں۔ دونوں ان دُکھوں کی تخیلی اور نفسیاتی جہت بھی کھوجتے ہیں لیکن بیدی کے ہاں سماجی حوالے زیادہ ہو جاتے ہیں منٹو فرد کی داخلیت کو نفسیاتی پس منظر میں کھوجتا ہے۔ بیدی کے زیادہ تر افسانوں کا ماحول دیہاتی زندگی ہے۔ اس کے مسائل اس کی معاشرتی ناہمواریاں خصوصاً عورت کے حوالے سے اس کے رویے اور سلوک علاوہ ازیں نچلے متوسط طبقے کی خانگی زندگی کا نقشہ،جس کی مثال گرم کوٹ ہے، چھوکری کی لوٹ میں سماجی رسموں کی جکڑ بندیاں واضح ہیں، پھمن، گرہن، رحمن کے جوتے وغیرہ میں بھی نچلے طبقے کے مسائل اور اس سے متعلق کرداروں کی نفسیات کا جائزہ لیا ہے۔ ہندوستان کے نچلے طبقے مثلاً مزدوروں، کسانوں کی تلخ زندگیوں اور مصیبتوں کا نقشہ انتہائی حقیقی اور فطری انداز میں کھینچا ہے۔ یہاں بیدی کے اسلوب میں طنز کی کاٹ بھر آتی ہے جو ان مسائل کی تلخی ہی نہیں بیان کرتی بلکہ ان کی فکری سطح بھی نکھارتی ہے اور اک نتیجہ بھی سامنے آتا ہے۔عزیز احمد لکھتے ہیں:

''بیدی کے پاس طنز ہے لیکن ظرافت یا ہنسی بالکل نہیں، طنز انتہائی تلخ ہے اور قلم کی

کاٹ سے طبقاتی ناہمواری اور نفسیاتی وجذباتی موشگافیوں کو واضح کیا ہے۔''(۱۱۰)

بیدی کا طنز دھیما دھیما ہے۔اک فکری رو ساتھ ساتھ چلتی ہے۔وہ کہیں بھی تلخ یا تیز نہیں ہوتے، چونکہ بیدی کا اسلوب سہج سہج پکنے کا نام ہے۔اس لیے اُن کا طنز بھی میٹھے درد کی سی ٹیس چھوڑتا ہے۔جبکہ منٹو کا طنز نشتر کی دھار ہے۔تیز اور کاری۔

ایک مثال دیکھئے:

''دیور ہے تو وہ الگ پیٹ لیتا ہے۔'' ہولی سوچتی تھی اور ساس کے کوسنے، مار پیٹ سے کہیں برے اور بڑے کائستھ جب ڈانٹنے لگتے ہیں تو پاؤں تلے سے زمین نکل جاتی ہے۔ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے؟۔۔۔

رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔۔۔لیکن کیا شاستر کسی عورت نے بنائے ہیں؟اور میا کی تو بات ہی علیحدہ ہے۔۔۔شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی۔۔۔''(۱۱۱)

اب منٹو کے طنز کی ایک مثال دیکھئے:

''ایک دِن کمیٹی والوں نے نیتی کو بلایا اور اس کا لائسنس ضبط کر لیا۔وجہ یہ بتائی کہ عورت تانگہ نہیں چلا سکتی۔نیتی نے پوچھا'' جناب!عورت تانگہ کیوں نہیں چلا سکتی۔'' جواب ملا''بس نہیں چلا سکتی تمہارا لائسنس ضبط ہے۔''نیتی نے کہا''حضور آپ گھوڑا ٹانگہ بھی ضبط کر لیں۔پر مجھے یہ تو بتائیں کہ عورت کیوں ٹانگہ نہیں جوت سکتی۔عورتیں چرخا چلا کر اپنا پیٹ پال سکتی ہیں۔عورتیں ٹوکری ڈھو کر روزی کما سکتی ہیں۔عورتیں لینوں پر کوئلہ چن چن کر اپنی روٹی پیدا کر سکتی ہیں۔میں ٹانگہ کیوں نہیں چلا سکتی، مجھے اور کچھ آتا ہی نہیں۔۔۔ٹانگہ گھوڑا میرے خاوند کا ہے۔میں اسے کیوں نہیں چلا سکتی۔میں اپنا گزارہ کیسے کروں گی؟۔۔۔حضور آپ رحم کریں۔محنت مزدوری سے کیوں روکتے ہیں مجھے؟۔۔۔میں کیا کروں۔بتایئے نا مجھے۔''

افسر نے جواب دیا'' جاؤ بازار میں جا کر بیٹھو۔۔۔وہاں زیادہ کمائی ہے۔۔۔دوسرے دِن عرضی دی اُس کو اپنا جسم بیچنے کا لائسنس مل گیا۔''(۱۱۲)

ان دونوں اقتباسات میں عورت کے ساتھ روا رکھے گئے سماجی جبر کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے لیکن دونوں کے حربۂ طنز کا فرق صاف واضح ہے۔یعنی وہی دھیمے اور تیز انداز کا فرق، لپٹے لپٹے اور کھلے کھلے انداز کا فرق، یہی فرق دونوں کے اسلوب کا بھی بنیادی فرق ہے۔بیدی ڈھکے چھپے رُکے رُکے انداز میں بات کرتے ہیں

اور اپنی بات کی تلخی پر اساطیری حوالوں اور علامتوں کا مہین سا پردہ چڑھاتے ہیں۔یوں بات تخیلی اور دھیمی ہو کر زیادہ پراثر ہو جاتی ہے۔وہ کاٹ جو منٹو کے ہاں نظر آتی ہے۔اُس کی شدت کو بیدی گوارا بنا دیتے ہیں، جب کہ منٹو اس شدت کو افسانے کے انجام میں مزید بڑھا دیتے ہیں۔یعنی دونوں کے مزاج کا اثر اُن کے اندازِ بیاں اور بالخصوص طنز کے استعمال میں پایا جاتا ہے۔

منٹو کے موضوعات سماج کے وہ پہلو ہیں جن پر بہت کم لکھا گیا تھا کیونکہ ان کی تلخی اور شدت کو سہار جانا ہر لکھنے والے کی دسترس میں نہ تھا۔منٹو کی بے باکی اور دلیری اُنھیں تمام تر تلخیوں کے ساتھ سامنے لے آتی ہے۔

بیدی کے موضوعات سماج کی تلخیوں پر منحصر تو ہیں لیکن منفرد اور چونکا دینے والے پہلو سامنے نہیں آتے،اُن کا اسلوب ہی اُنھیں منفرد اور چونکا دینے والا بناتا ہے۔

بیدی اور منٹو دونوں افسانے کی تنظیم،تکنیک اور دروبست میں اپنے معاصرین کرشن چندر اور عصمت چغتائی سے بہت آگے ہیں۔دونوں پلاٹ کی بنت اور کردار نگاری میں منفرد ہیں۔ان کے افسانوں میں تذبذب تجسس دلچسپی اور انجام کی نفاست موجود رہتی ہے۔منٹو کے افسانے نسبتاً زیادہ دل کش اور مزے دار ہوتے ہیں۔اُس کے افسانوں میں ریاضت یا اکتساب کہیں نہیں جھلکتا وہ پیدائشی افسانہ نگار تھا۔وہ کہانی کو دلچسپ موڑ دینے کا ماہر ہے۔اُسے کفایت شعاری کا بے پناہ سلیقہ ہے۔اُس کی زبان انتہائی صاف اور فصیح ہے،جب کہ بیدی کی زبان میں غلطیاں پکڑی جاتی ہیں۔دراصل بیدی دہلی اور لکھنؤ کی زبان نہیں لکھتے وہ پنجاب کی اُردو لکھتے ہیں۔چونکہ اُن کے موضوعات زیادہ تر پنجاب کے دیہات سے متعلق ہیں۔اس لیے افسانے کے فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے اُسی ماحول کی مناسبت سے زبان بھی اختیار کی جاتی ہے۔بیدی کے ہاں اساطیری حوالوں،تشبیہوں اور استعاروں کے علاوہ پنجابی کے بے شمار الفاظ اصطلاحیں اور اکھان وغیرہ موجود ہیں،جو اُن کے موضوع کو اِک نیچرل اور فطری بہاؤ بخش دیتے ہیں۔یہ بیدی کی دین ہے کہ اُنھوں نے اُردو افسانے کو اِک ایسی زبان بخشی جو اُس خاص ماحول کی ترجمان بنی اور نئی ڈکشن کا اُردو افسانے میں اضافہ بھی ہوا۔

منٹو کو بھی پنجابی زبان سے خاص لگاؤ تھا اور اُن کے ہاں بھی بہت سے پنجابی الفاظ موجود ہیں لیکن جس طرح بیدی کے ہاں اک تخیلی عمل سے گزر کر یہ الفاظ جزوِ افسانہ بنتے ہیں۔منٹو کے ہاں نہیں ہے۔بیدی یہ الفاظ شعوری کوشش سے نہیں لاتے بلکہ وہ اُن کی کہانی کے ماحول فضا اور کرداروں کے بطن سے پھوٹتے ہیں۔بعض اوقات وہ ابلاغ میں رکاوٹ بھی بنتے ہیں لیکن افسانہ نگار اپنے فن کے ساتھ مخلص ہے۔وہ اپنے افسانے کو عام فہم بنانے کے لیے اُس کے مزاج پر تصنع کا پردہ نہیں چڑھاتے وہ پوری طرح اپنے ماحول اور کرداروں کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔بیدی فطرتاً باریک بین اور آہستہ رو ہیں۔وہ افسانے کی ارضی سطح کے

ساتھ چلتے ہیں اور اُس کے خصائص کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ ان دیہاتی پس منظر کے افسانوں کا اسلوب پنجاب کی مٹی کی تاثیر رکھتا ہے۔ وہی چاشنی، زرخیزی، کھرا اور سچا انداز۔

اُن کا کینوس بھلے محدود ہو لیکن ان کا اصل محور انسان ہے اور انسان محدود نہیں ہوا کرتا۔ بیدی زمین پر اُتر کر اس ماحول کا مطالعہ کرتے ہیں اور اس کے تمام گوشے اپنی جزئیات کے ہمراہ قاری کے سامنے آ جاتے ہیں جو حقیقت نگاری کی مثال بنتا ہے۔ اس لیے بیدی اپنے اسلوب کو اپنی کہانی کے ماحول میں گوندھ دیتے ہیں لیکن اُن کا یہ اسلوب قطعی اور دوٹوک نہیں ہوتا جیسے منٹو کے ہاں بعض اوقات انتہائی بے رحمی سی نظر آنے لگتی ہے۔ بیدی کا اسلوب اپنے ماحول میں رچا ہونے کے باوجود اِک رومانی سا پرتو رکھتا ہے جس کے بنیادی عناصر یہی اساطیری حوالے اور پنجابی الفاظ و اصطلاحات ہیں، جو تخلیق کے تجربے سے گزر کر اک ارفعیت حاصل کرتے ہیں لیکن پھر بھی ارضی خصائص سے جڑے رہتے ہیں۔ بیدی کے اسلوب کی یہ خاص جہت ہے کہ وہ عمومیت رکھتے ہوئے بھی خاص ہے۔ ارضیت رکھتے ہوئے بھی ارفعیت حاصل کر لیتا ہے۔ بیدی نے واقعے کی سنگینی و شدت کو اسلوب کے ایک خوابناک سے ہالے میں رکھ دیا، جو واقعے کی تلخی کو بیان بھی کرتا ہے اور اپنی سحرنا کی کا شکار بھی کرتا ہے۔ کئی بار واقعے کی تلخی سے نظر ہٹ کر زبان کے ترشے ہوئے جمال میں گم ہو جاتی ہے جو تفکر کی دُنیاؤں میں ہمیں لے جاتا ہے۔ اعجاز راہی لکھتے ہیں:

> ''بیدی کی ہنرکاری Craft Ship اسے چیزوں کے نبھاؤ پر مجبور کرتی ہے۔ ان کا افسانہ لفظوں کی افراط و تفریط اور زوائد سے شاعری کی حد تک پاک ہوتا ہے۔ وہ کہانی کی تخلیق کے بعد ایک مکمل عملِ جراحی کے ذریعے کہانی کو نکھارتے اور سنوارتے ہیں۔ تطہیر اور کانٹ چھانٹ کے حوالے سے ان کے اندر نہایت باشعور اور حساس نقاد موجود ہے جو تخلیقی جمال بھی رکھتا ہے اور تنقیدی جلال بھی۔'' (۱۱۳)

بیدی کے بیانیہ اسلوب میں ایمائیت اور رمزیت بھری ہے۔ وہ لفظوں کے دہرے مفہوم اور معنویت کا استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے لفظ بھی عمومی یا متبذل نہیں ہوتے۔ اساطیری یا علاقائی معنویت کا خزینہ رکھتے ہیں جو کبھی استعارہ بنتے ہیں تو کبھی علامت۔ بیدی اور منٹو دونوں کے ہاں جنس بھی اِک حوالہ بنتا ہے۔ منٹو پر تو جنس نگاری کے الزام میں باقاعدہ مقدمات کھڑے کیے گئے اور فحاشی و عریانی کے الزامات لگائے گئے، جس کی بنیاد صرف چند افسانے یعنی'' ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، دُھواں، بو، اُوپر نیچے اور درمیان، بلاؤز'' ہیں۔

بیدی کے اکثر افسانوں میں جنس کے حوالے آتے ہیں لیکن بیدی کی بنیادی تکنیک کی طرح مجموعی فضا ہیجانی یا اشتعال انگیز نہیں ہوتی دبا دبا ٹھہرا ٹھہرا انداز غالب رہتا ہے۔ منٹو کے ہاں براہِ راست جنس کی نفسیات، تیز جذبات، غیر معمولی واقعات و حادثات ملتے ہیں، لیکن بیدی روزمرہ کے واقعات، سیدھی سادی حقیقتوں اور عام فہم جذبات و احساسات کے پس منظر میں جنس کی نفسیات کو بھی دیکھتے ہیں۔ اُن کا ہر تقسیم ساجی

حوالوں سے سامنے آتا ہے۔ یوں سماجی بندشوں کی مخصوص رازداری یا پردہ داری موجود رہتی ہے۔ اسی لیے منہ زور اور وحشی جذبے کو بھی بیدی نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرتے ہیں۔ کہیں بھی ہیجانی و ہنگامی صورتِ حال پیدا نہیں ہوتی۔ ممتاز شیریں نے لکھا تھا:

> ''منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔ منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو (اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا، وہ سنکی بالکل نہیں رہا) ایک حد تک سادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً سادی ہے۔ اس کے برخلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ جیسے چیخوف کا۔'' (۱۱۴)

ممتاز شیریں نے منٹو پر موپاساں اور بیدی پر چیخوف کے اثرات کا حوالہ دیا ہے۔ موپاساں کی تیزی، تلخی اور کھلی حقیقت نگاری منٹو کے مزاج کے قریب تر تھی، جب کہ چیخوف کی حلیمی، بردباری اور نظم وضبط بیدی کے مزاج کا پرتو ہے اور یہی فرق دونوں کے اسلوب کا بنیادی فرق بھی ہے۔ منٹو ایک ہی وار میں کاٹ کر تڑپتا پھڑکتا ہوا چھوڑ دیتا ہے۔ بیدی ذرا ذرا چھید لگاتا گندا ماس نچوڑتا اور پھاہے رکھتا چلا جاتا ہے۔ ہلکی ہلکی درد کی ٹیسیں اُٹھتی ہیں، کہرا سا چھایا رہتا ہے۔ انسان کی برہنگی دُھندلکوں میں سے نظر آتی ہے، جب کہ منٹو دُھندلکوں میں چھپی برہنگی کو باہر نوچ لاتا ہے۔ اسی لیے بیدی کے ہاں جنس کے جذبے بھی صائب اور دھیمے ہیں۔ منٹو کی طرح شوخ رنگ نہیں ہیں۔ منٹو کے فن کی طرح جنس کا جذبہ بھی اپنے فطری رنگ اور شدت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ بیدی اپنے دھیمے مزاج کی دُھند میں لپٹا لیتے ہیں۔ جذبات کی تندی کی بجائے خیالات و واقعات اور تجربات کی دھیمی لہر چلتی ہے جو ان کے فلسفیانہ احساس کو اُجاگر کرتی چلی جاتی ہے۔ بیدی کا جنسی اظہار بھی مثبت بنیادیں اور ٹھہراؤ رکھتا ہے۔ اُنھوں نے اپنے جنس نگاری کے فلسفے کو اپنے ایک افسانے ''صرف ایک سگریٹ'' میں پیش کیا ہے، جہاں افسانے کا مرکزی کردار سنت رام خود کلامی کے انداز میں کہتا ہے:

> ''جنسی فعل ایک بہت ذمہ داری کی چیز ہے۔ اس میں کوئی بھی غلطی پوری زندگی پر چھا جاتی ہے۔ اس لیے تو مرد عورت بیچ محبت اور شادی کی چار دیواری کا تحفظ لازمی ہے۔'' (۱۱۵)

بیدی جنس کے اظہار میں محتاط رویہ اپناتے ہیں۔ جنسی ہیجانیت کہیں نہیں دکھاتے، کلیانی میں بھی جنس کے ساتھ ممتا کا تصور جڑا ہوا ہے۔ حالانکہ بیدی یہاں کھلے انداز میں سیتا اور درباری کے جنسی رویوں کا ذکر کرتے ہیں۔ سیتا مصری کے بچے کو نیم عریانی میں اُٹھا لیتی ہے۔ اسی طرح لاجونتی بھی عورت ہی رہنا چاہتی

ہے۔ دیوی نہیں بننا چاہتی لیکن اپنے جذبات کو برملا اظہار نہیں دیتی۔ بیدی جنس کا ارتعاش پیدا نہیں ہونے دیتے۔ لاجونتی کے دُکھ کی لہر اُس کے سینے میں ہی اگر بتی کی طرح دھکتی رہتی ہے۔ شعلہ کبھی نہیں بنتی۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''بیدی عورت میں ماںتا کے جذبے کو برابر ملحوظ رکھتے ہیں اور اس کی عکاسی بھی انھوں نے بھرپور انداز سے کی ہے۔ گو وہ جسم کے اسرار و رموز اور جسم میں رُوح کی جوت اور انسان کی اس طرح تکمیل کو جانتے اور مانتے ہیں، جنس کے معاملے میں ہمارے یہاں آج بھی خاصی منافقت عام ہے۔ منٹو نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ جنس کے جذبے کی مصوری اور فحاشی میں فرق ہے۔ لارنس کے Lady Chatterly's Lover سے زیادہ جنسی معاملات کا بیان کہاں ہوگا مگر اس کے پیچھے جو سنجیدہ مقصد ہے اسے صرف نقادوں ہی نہیں عدالت نے بھی تسلیم کیا ہے۔ بیدی کے یہاں عام طور پر جنس کے حقائق اور جسم کے اسرار کا بیان ایک سنجیدہ مقصد رکھتا ہے اور نفرت کی بجائے ایک معرفت کا حامل ہے۔''(۱۱۶)

فسادات کے موضوع پر لکھے گئے دونوں افسانہ نگاروں کی کہانیوں میں بھی وہ اشتعال انگیزی یا وقتی و ہیجانی تاثر ہرگز نہیں ہے، جس طور کرشن چندر کے ہاں انسانی بہیمیت اپنی انتہا پر دِکھائی دیتی ہے۔ بیدی اس جذباتی و ہیجانی فضا میں سے اپنا شہکار افسانہ اُٹھاتے ہیں۔ ''لاجونتی'' اس افسانے کے نازک موضوع کو بیدی نے انتہائی تحمل، گداز اور ٹھہرے ٹھہرے اسلوب میں لکھا ہے۔ فسادات سے جڑا ہوا یہ موضوع تخیل کی چاشنی میں تحمل کر انتہائی معنی خیز ہوگیا ہے۔ ہیجان خیز اخباری خبروں، بلوؤں، لوٹ مار اور عصمت دری کے ہنگامی دور میں اپنے ہوش و حواس کو برقرار رکھنا اور تعمیری رویے کا اظہار کرنا منٹو اور بیدی دونوں کے ہاں موجود ہے۔ منٹو کے ہاں کرشن چندر کی بلند آہنگی اور جذباتیت نہیں ہے۔ تو بیدی کے ہاں منٹو کا کھلا کھلا انداز بھی مفقود ہے۔ وہ واقعے کے پس منظر سے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہیں۔ یوں کہ کرداروں کے اس عمل و ردِعمل سے موضوع کی شدت واضح ہو جاتی ہے۔ بیدی واقعات کی سنگینی کو بڑھا چڑھا کر اظہار نہیں دیتے بلکہ ان کے اثرات کو کرداروں پر مرتسم ہوتے ہوئے دِکھاتے ہیں۔ ان کا اسلوب صحافتی یا جذباتی ہرگز نہیں ہے۔ منٹو اور بیدی کے علاوہ شاید ہی کوئی ایسا افسانہ نگار ہے، جس نے اس اضطراری کیفیت کو بھی جذبات کی تہذیب کے ساتھ پیش کیا ہو۔

بیدی اپنے موضوع کو فکری بنیادوں پر اُٹھاتے ہیں اور فنی شائستگی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ اُن کے اسلوب کا سلیقہ اور شستہ انداز موضوع کی ہیجانیت کا شکار کبھی نہیں ہوتا۔ منٹو کے اسلوب میں جو تلخی اور تیزی بھر آتی ہے۔ بیدی خود کو اس سے بھی بچالے جاتے ہیں۔ اسی لیے لاجونتی کا دھیما اور گداز سبھاؤ اُسے لافانی

مقام دے گیا۔منٹو کے فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے تمام افسانے بھی اُن کے شہکار افسانے بنتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ ان میں خطیب و واعظ اور لیڈر نہیں بنتے۔وہ واقعات کی اخلاقیات سے بحث نہیں کرتے نہ ہی خیال ونظریہ کوفن پر فوقیت دیتے ہیں۔وہ فن کی بنیادوں سے فنی خلوص کے ساتھ نبرد آزما ہوتے ہیں۔وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''فن کارنیل کنٹھ بھی ہے اور مصلوب مسیح بھی اور شانت گوتم بھی، اور یہ مقامات خطیب و واعظ و لیڈر سے بہت بلند مقامات ہیں۔یہاں اخلاقی دارو گیر نہیں، کیونکہ خیال ونظریہ وآ درش نہیں۔۔۔تجربہ ہے۔ہرغم پینے کا، گناہوں کا کفارہ ادا کرنے کا، شانت سنگین آنکھوں سے زندگی کا تماشہ کرنے کا، یہ مقام منٹو کا ہے۔بیدی کا ہے اور اسی لیے منٹو اور بیدی پر لکھتے وقت نقاد کو اخلاقیات اور سماجیات کی اضافی قدروں سے اُلجھنا نہیں پڑتا، افکار و آراء سے چھینا جھپٹی کرنی نہیں پڑتی، بلکہ زندگی کی برہنہ حقیقتوں کے وار کو براہِ راست اپنی کھال پر جھیلنا پڑتا ہے۔''(۱۱۷)

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ دونوں افسانہ نگار اُردو افسانے کے جاوداں نام ہیں۔کیونکہ دونوں نے اپنے افسانے کوفن کی اعلیٰ قدروں پر استوار کیا اور اسلوب کے دو مختلف انداز اُردو افسانے میں مروج کیے۔ دونوں اسالیب کا رچاؤ نہ صرف متاثر کرتا ہے بلکہ اپنے انداز میں آج بھی منفرد ہے۔فرق اتنا ہے کہ بیدی کے اسلوب کی پیروی ذرا مشکل ہے۔یہ خاصا جانکاہی اور ریاضت کا عمل ہے۔اسی لیے اُن کا اسلوب اُنھی کی پہچان اور امتیاز رہا، جب کہ منٹو کے اسلوب کے پیروکار بہت ہیں۔اس لیے منٹو کا اسلوب آج بھی مروج اور زندہ ہے۔

عصمت چغتائی

منٹو کے معاصرین میں عصمت چغتائی کا نام بڑا اہم ہے۔ان کی منٹو سے مزاج شناسی اور دوستی بھی خوب تھی۔دونوں ضدی، ہٹ دھرم اور تند و تلخ مزاج رکھتے تھے۔دونوں بے باک اور بے رحم حقیقت نگار ہیں۔معاشرتی اقدار سے انحراف، لگے بندھے اصولوں سے بغاوت کا عنصر دونوں میں موجود ہے۔محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ''ان دِنوں ہر نوجوان کے لیے بغاوت یا کم سے کم بیزاری لازمی ہوگئی تھی۔اس کی نفرت یا اس کی محبت مرکزِ معین تھے۔اب وہ اپنا کام صرف لکھنا نہیں سمجھتا تھا بلکہ چند چیزوں کے خلاف اور دوسری چند چیزوں کے حق میں لکھنا خیال کرتا تھا۔ہر لکھنے والے نے اپنی محبت اور نفرت کے لیے چند چیزیں چن لی تھیں۔بہت حد تک اس انتخاب

نے انھیں ایک خاص ذریعہ اظہار بھی دے دیا تھا اور اسی تعلق نے ان کے افسانوں
میں ایک ہم آہنگی، وحدت اور انفرادیت پیدا کر دی تھی اور یہ کہ ۱۹۳۶ء کے قریب
والے دور میں ایسا ہونا ناگزیر تھا۔" (۱۱۸)

عصمت چغتائی بھرے پُرے گھرانوں کی معاشرت، رسوم و رواج، چہل پہل اور اخلاقی و معاشرتی تضادات کی عکاسی کرتی ہیں۔ خاص طور پر عورت کے حوالے سے معاشرے کا دوغلا رویہ منفی سلوک، سماجی سزائیں، نہ کردہ گناہوں کے الزامات، ذاتی مفادات کے لیے اس کا استحصال اس گھٹے ہوئے سماج اور جامد ماحول میں جنسی دباؤ اور ان جنسی احساسات کا غیر فطری اظہار اُن کے بنیادی موضوعات ہیں۔ اُن کی اس معاشرتی حقیقت نگاری کا اسلوب بیانیہ ہے وہ افسانوی تکنیک کے لحاظ سے افسانے میں کوئی خاص تجربہ نہیں دیتی ہیں۔ وہ اپنے ماحول کی سادہ و حقیقی تصویر کشی کرتی ہیں۔ اُن کی فکری بنیادیں عدم مساوات، طبقاتی تفاوت، بالخصوص عورت کے ساتھ روا رکھا جانے والا امتیازی اور غیر انسانی سلوک ہے۔ درمیانے طبقے کی خواتین میں سماجی و جنسی گھٹن، طبقاتی حوالے سے غیر منصفانہ دولت کی تقسیم اور معاشرتی جکڑ بندیوں کے بیان میں اُن کا ذاتی تجربہ اور مشاہدہ پوری طرح گھلا ملا ہوا ہے۔ انھوں نے اپنی اردگرد کی زندگی کو بڑی سچائی اور فنکارانہ دیانت کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ اپنے ابتدائی دور میں ہندوستانی مسلمان گھرانوں کی صحیح صحیح تصویریں بناتی ہیں، جن میں بیگمات، صاحب زادے، نواب زادے، ملازمائیں، کنیزیں، دبی سہمی بہو بیٹیاں اُن کے کچلے مسلے جذبات ظلم و جبر کے مقابل مجبور انتقامی جذبے اور جنسی نکاس کے غیر فطری انداز شامل ہیں۔ یہ وہ ماحول ہے۔ جہاں ذہنی و فکری صلابت اور تعمیری انداز کم نظر آتا ہے۔ شخصیتوں کی توڑ پھوڑ اور جذبات و احساسات کا عدم توازن زیادہ ہے۔ عصمت زندگی کا گھریلو رُخ دیکھتی ہیں۔ اُن کے ہاں گھر انسانی سرگرمیوں اور سماج کا محور معلوم ہوتا ہے۔ گھر اک ایسی اکائی نظر آتا ہے جہاں سے تمام انسانی روابط نفسیاتی اُلجھنیں، جذبات و احساسات پھوٹتے ہیں اور مخصوص دور کے سماج کا مزاج بنتے ہیں لیکن اک ہماہمی، رنگا رنگی اور اِک بھرپور زندگی ان گھرانوں میں ہمکتی اُمڈتی نظر آتی ہے۔ رسم و رواج روایت و اقدار، تہوار و تقریبات، خانگی سازشیں، چالیں، ناہمواریاں غرض کیا کچھ نہیں ہے، یہاں جس کے بیان میں عصمت کے قلم میں بھی اِک ایسی ہی برجستگی سلاست اور روانی آ جاتی ہے، جو اس زندگی میں نظر آتی ہے۔ عصمت اہلِ زبان ہیں۔ وہی روزمرہ اور محاورہ لکھتی ہیں جو اُن گھرانوں میں مروج تھا، اور عام بول چال کا حصہ تھا۔ عصمت کی زبان میں رچاؤ اور گھلاوَ ہے۔ خاص طور پر خواتین کی زبان اور محاورہ پر عصمت کو بڑی مہارت حاصل ہے۔

منٹو اور عصمت کی سلاست اور برجستگی میں فرق یہ ہے کہ عصمت کا کینوس منٹو جیسا وسیع نہیں لہٰذا معاشرتی و سماجی زندگی کے جس پہلو کو عصمت بیان کرتی ہیں۔ وہ گھریلو معاملات پر منحصر ہے اور اُس میں بھی

عورتوں کے معاملات زیادہ اہم ہیں، اسی لیے عصمت کے اسلوب میں وہ وسعت اور گہرائی نہیں جو منٹو کا خاصا ہے لیکن عصمت پہلی خاتون افسانہ نگار تھیں، جس نے معاشرتی مسائل کے ان پہلوؤں پر لکھا جن پر مرد بھی لکھتے ہوئے گھبراتے تھے۔ وہ بڑی جی دار مصنفہ ہیں۔ بے باک اور نڈر وہ ہر اُس موضوع کو کھدیڑ ڈالتی ہیں، جس میں منافقت، تصنع یا ریاکاری بھری ہوتی ہے۔ وہ جبر اور ناانصافی کے خلاف بانگِ دہل احتجاج کرتی ہیں۔ وہ نہ خوفزدہ ہوتی ہیں نہ ہی پسپا ہوتی ہیں۔

دیکھا جائے تو منٹو کے قلم میں بھی یہی جی داری تھی۔ دونوں افسانہ نگار معاشرے کے منفی رویوں کے خلاف نبردآزما ہیں۔ منٹو کا اندازِ بیاں تلخ ہونے کے باوجود گہرا اور فکری ہے۔ عصمت تصویر کشی بہت اچھی کرتی ہیں لیکن اپنے نظریے پسند یا ناپسند کو فن کی کٹھالی میں پکا کر کھلے اظہار سے بچا نہیں پاتیں۔ ان کے ہاں اسلوب کی تہ داری اور ایمائیت مفقود ہے۔ وہ ہر بات کھلے بندوں دھڑلے سے کہہ دیتی ہیں جیسا دیکھتی ہیں ویسا بیان دے دیتی ہیں۔ اُسے تخیل کی آنچ پر کچھ وقت دم پر نہیں لگاتیں۔ وہ اپنے مقصد کے حصول کے لیے بے صبر ہیں اور صریحاً سماجی ناانصافی پر غم و غصے سے بھری ہیں۔ یہ غم و غصہ اپنے موضوع کے ساتھ مناسب وقت بسر کرنے میں حارج ہو جاتا ہے، وہ جو نظر آتا ہے۔ سیدھا سیدھا بیان کر دیتی ہیں۔ اُس کی فکری جہتوں کو زیادہ استوار نہیں کر پاتیں۔ یوں اُن کا بیانیہ بھرپور ہے لیکن اُس میں خارجی عنصر زیادہ ہے۔

شمس کنول لکھتی ہیں:

> عصمت پہلی مسلمان خاتون رائٹر تھیں، جس نے اپنے قلم کی مار سے جاگیردارانہ سماج کی جکڑ بندی کو توڑا، فرسودہ رسم و رواج کی سیسہ پلائی دیواروں میں شگاف ڈالا، آج بھی مرد قلم کار جنسی کج روی پر لکھتے ہوئے کتراتا ہے۔ عصمت کل کی عورت تھی اور سیکس کے بشری تقاضوں پر کھل کر لکھتی تھی اور مردوں کی عدالت میں بھی پہنچ کر نہیں ہارتی تھی۔ عورت کو معاشرے میں پاؤں کی جوتی سمجھا جاتا تھا کہ جب چاہو پھینک دو اور نئی پہن لو۔ وہ گھر کی چاردیواری میں قید تھی اُسے مرد کی غلامی میں دیا گیا تھا وہ اپنے آپ کو کنیز اور شوہر کو اپنا آقا اور سرتاج مانتی تھی۔ یعنی مرد کو معاشرے میں برتری حاصل تھی، عصمت نے اُسے اپنے قلم سے چھید کر رکھ دیا اور سماج میں گری ہوئی عورت کو اپنے پیروں پر کھڑے ہونے میں مدد دی۔'' (۱۱۹)

عصمت کا اسلوب اپنے مقصد کے لیے کہیں کہیں واعظانہ یا اصلاحی ہو جاتا ہے۔ البتہ اُن کا فطری اسلوب انتہائی جاندار ہے۔ وہ بیدی کی طرح مفکرانہ دلائل تو نہیں دیتیں نہ ہی منطقی نتائج اخذ کرتی ہیں۔ وہ تو اِک متحرک اور فعال تصویر دِکھاتی ہیں۔ اندر چھپے نتائج تو ہم خود اخذ کرتے ہیں۔ وہ اس تصویر کی سچائی بڑھانے کے لیے اسے مختلف دلیلوں سے بھی تقویت نہیں دیتیں۔ اُنھوں نے جو کچھ اپنے اردگرد دیکھا ہے۔

اُس کا نقشہ من وعن کھینچ دیا ہے جو مکمل ہے۔البتہ ان واقعات کے پیچھے کی حقیقت، کرداروں کی نفسیات اور ماحول کے پس منظر میں جھانکنے کی پوری صلاحیت اُس طور نہیں رکھتیں جو منٹو کا حصہ ہے۔

منٹو واقعات، کرداروں اور ماحول کو اتنا سادہ نہیں تصور کرتا۔ چیزوں کے پس منظر میں جھانک کر بظاہر سادہ دکھائی دیتی چیزوں کی پیچیدہ حقیقت اور اصلیت ہمارے سامنے لے آتا ہے۔تاہم دونوں کے فن کا بنیادی نقطہ انسان اور اُس کی حشر سامانیاں ہیں لیکن منٹو کی نظر زیادہ دُور رس ہے۔ وہ فرد، معاشرہ، حالات و واقعات کا تجزیہ زیادہ مدللانہ انداز میں کرتا ہے۔عصمت کے ہاں نسائی لب ولہجہ غالب رہتا ہے۔اگر چہ اُنھوں نے حالات کا مردانہ وار مقابلہ کیا لیکن اُن کے اسلوب پر نسوانی انداز غالب ہی رہا ہے کہ اُن کی نظر گھریلو زندگی کے اُن واقعات پر زیادہ گہرائی سے پڑتی ہے جو عورتوں سے متعلق ہیں۔ان نسوانی کرداروں کے مکالمات میں وہی الفاظ، اصطلاحات، محاورے اور لب ولہجہ بھرا ہے جو انھی سے مخصوص ہے۔گھر کی دادیوں، نانیوں، خالاؤں، اناؤں کی زبان، گالیاں، طعن وتشنیع، سازشیں اور گلے شکوے، لگائی بجھائی، خادم وخادماؤں کا جنسی استحصال اور ماں بھابھی اور پڑوسن کے مخصوص کردار، اُن کے شخصی تضادات اُن کی کرداری کوتاہیاں غرض مکمل زندہ اور فعال کردار ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔یہ الگ بات کہ یہ کردار مخصوص معاشرت کے نمائندہ ہیں اور اُسی کی بولی بولتے ہیں۔ان کے مکالمات اور بیانات اُسی ماحول کے ترجمان ہیں۔

منٹو کی عورت شریف زادی نہیں ہے لیکن وہ طوائف زادی ہوتے ہوئے بھی اندر سے اِک عورت ہے۔ وہ طوائف کے روز وشب اور اُن کے اندر باہر برپا ہونے والے طوفانوں سے ہمیں روشناس کرواتا ہے۔تو اُن کا روزمرہ اور محاورہ ان کرداروں کے مکالمات میں پوری طرح موجود رہتا ہے لیکن راوی کا تجزیاتی انداز بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے۔یعنی منٹو کے ہاں عام طور پر ان کرداروں کے لب ولہجہ کے ہمراہ اک اور مدللانہ اسلوب بھی موجود رہتا ہے۔یوں افسانے کے کرداروں کی زبان اور افسانے کے بیانیہ کی زبان میں وہ باریک فرق موجود ہے جو کسی کہانی کو زیادہ ٹھوس فنی بنیادیں فراہم کرتا ہے۔مثلاً شاردا، کالی شلوار وغیرہ میں اس کی مثالیں موجود ہیں، جب کہ عصمت کا بیانیہ بھی اُسی نسائی لہجے میں گھلا ہوتا ہے۔ پوری کہانی میں ہمیں اسلوب کا تنوع نظر نہیں آتا۔مثلاً ''تل'' میں دیکھئے کہانی دو مرکزی کرداروں کے باہمی مکالمات پر بنی گئی ہے۔ چودھری مصور ہے۔رانی کوڑا چننے والی پندرہ سالہ جاہل لڑکی ہے لیکن پورے افسانے کا اسلوب ایک ہے۔البتہ رانی کے منہ زور جذبات واحساسات کا بیان بڑا فطری اور رواں دواں ہے،جس طرح یہ لڑکی فطرت کی کوکھ سے نکلی ہے۔اسی طرح اس کی زبان بھی فطرت کا بے ریا اسلوب ہے۔

اس کا موازنہ ''بو'' کی گھاٹن لڑکی سے کیجیے، اگر چہ دونوں منہ زور فطری جنس کے نمائندہ بنتے ہیں لیکن منٹو کا کردار اپنی گہرائی ایمائیت اور داخلی اسلوب کی بنا پر شہکار کردار بنتا ہے۔بھیگی ہوئی رات میں یہ کردار موم

بتی کی طرح جلتا اور پگھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔اس کی آنچ تیز ہونے کے باوجود بھڑک نہیں بنتی ہولے ہولے رچ رچ کے دم پہ چڑھتی ہے۔ جب کہ تل کی ہیروئن دم پر چڑھی کیتلی کی طرح نہیں بلکہ بھانبھڑ مچا دیتی ہے۔ ہاتھ پیر پھیلا دیتی ہے۔ اسی طرح دونوں کے بدنام ترین افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' (منٹو) اور ''لحاف'' (عصمت) کا فرق دیکھیے۔ عصمت کی سطحیت نے اس موضوع کو کوئی گہرا تخلیقی تجربہ نہیں بننے دیا۔ بس اک خفیہ واردات کو اُنھوں نے مزے لے لے کر سنا دیا۔ گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے والا محاورہ یہاں منطبق ہوتا ہے۔منٹو کے ''ٹھنڈا گوشت'' کی طرح درونِ ذات میں حشر برپا کر دینے والی فنی سطح وہ حاصل نہیں کر سکیں۔

لیکن عصمت کا یہ بڑا کمال ہے کہ اُس نے سہمی کمتی اور دبی دبائی عورت کو کھلنے اور اپنا اظہار کرنے کا موقع دیا۔ خاص طور پر جنسی حوالے سے عورت کو بھی ایک فطری انسان کے طور پر پیش کیا گیا۔ اُردو افسانے میں پہلی بار عورت کے نسائی رنگ و آہنگ کو اعتماد کے ساتھ جانچا۔ اُس دور کے حوالے سے یہ ایک انقلابی قدم تھا۔ منٹو کے ہاں بھی کئی اہم اور یادگار کردار نسائی ہیں، لیکن منٹو کے اسلوب کی تختی اور تلخی خاص نسائی انداز کو اُبھرنے نہیں دیتی، جب کہ عصمت کا نسائی اسلوب واقعیت کا تاثر دو چند کر دیتا ہے۔ یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ کسی بلندی یا دُوری سے ان واقعات یا ماحول پر نظر ڈال رہی ہیں، بلکہ وہ کردار اور ماحول از خود ہم سے ہم کلام ہو جاتے ہیں۔ درمیانی پردے واسطے یا بُعد مٹ جاتے ہیں۔ نسائی لہجے کی شیرینی چاشنی اور نرماہٹ عصمت کے طنز کو بھی زیادہ تلخ نہیں بناتی، جس طور منٹو کے طنز کی سطح کڑواہٹ میں بدل جاتی ہے لیکن طنز میں عصمت کا اپنا نظریہ اور جانب داری صاف نظر آتی ہے۔ وہ اُسے فنکارانہ چابک دستی سے ادبی ترفع نہیں دے پاتیں، جو منٹو کے ہاں نعرہ، سوگندھی وغیرہ میں چھپا ہے۔ عصمت کا طنز کھلا کھلا اور کاٹ دار ہے۔

عصمت کا قلم اپنی نسائی چاشنی اور اک خفیہ واقعے کی پہلی اطلاع کی سرشاری میں ڈوبا رہتا ہے۔ اُن کا اسلوب اُسی حقیقت نگاری کا پرتو ہے، جو اُن کے موضوع کی مانگ ہے۔ مثال دیکھیے:

> ''میاں کا ایک دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے مشہور و معروف قسم کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اُس کے ایک ہم عصر سے مانوس ہے، جس کی بیوی اپنی سہیلی کے میاں سے انکی ہوئی ہے۔ یہ سہیلی ایک سارجنٹ کے دامِ اُلفت میں گرفتار ہے، جس کی اپنی بیوی ایک بوجھل سے سیٹھ کے پاس رہتی ہے، جس کی پرانی چیچک رو بیوی منیجر سے اُلجھی ہوئی ہے۔'' (۱۲۰)

دیکھیے یوں محسوس ہوتا ہے، جیسے سبھی ایک ہی حمام میں ننگے ہیں، پھر بھی ایک دوسرے کو دھوکا دینے کی تگ و دو میں لگے ہوئے ہیں۔ عصمت کا قلم یہاں طنز کی انتہا پر ہے۔ وہ کاٹ کھدیڑ رہی ہیں لیکن منٹو کی طرح نفسیاتی پہلو کی کمی محسوس ہو رہی ہے۔ وہ واقعات کی خارجی سنگینی پر تو خندہ زن ہیں۔ ان کے دروں میں چھپے

کرب کو واضح نہیں کر پا رہیں، جب کہ منٹو کا فن اسی کربِ دروں کا بیان ہے۔

اگر چہ دونوں افسانہ نگاروں کا موضوع اخلاقیات یا گناہ ثواب نہیں ہے، بلکہ انسان کے اندر گھات لگائے بیٹھے جنسی جذبے کی منہ زور عکاسی ہے۔عصمت کے ہاں بالخصوص متوسط طبقے میں اس شجرِ ممنوع کی خودرو نمو نظر آتی ہے۔منٹو اسے واقعات اور نفسیات کے تناظر میں دیکھتا ہے۔عصمت اسی ممنوع جذبے کی خفیہ وارداتوں کا برملا بیان کرتی ہیں اور کچھ بھی لگی لپٹی نہیں رکھتیں۔خاص طور پر جنسی گھٹن اور جنسی بدعنوانیوں پر اُنھوں نے خوب لکھا، جس نے ان کے فن کو انفرادیت عطا کر دی۔منٹو اس جذبے کے توسط سے فطرت کی تعمیری بنیادوں کو بھی استوار ہوتا ہوا دِکھاتے ہیں۔عصمت ان کے منہ زور حملے کی شدت کا محض بیان کرتی ہیں۔اسی لیے اس میں کبھی کبھی ہیجانیت آ جاتی ہے۔

منٹو کا اندازِ بیاں تلذذ یا ہیجان نہیں پیدا کرتا، بلکہ اس ناگزیر انسانی جبلت کی فطرت اور نفسیات سے بحث کرتا ہے۔منٹو کا اسلوب کھلا کھلا ہونے کے باوجود اِک فکری جہت ساتھ لے کر چلتا ہے۔عصمت بھی کچھ چھپانے یا دبانے کی کوشش نہیں کرتیں۔وہ بنا شرمائے ملمع چڑھائے سب صحیح صحیح کہہ جاتی ہیں لیکن اُن کے ہاں عورت کے جنسی مطالعہ میں بے باکی اور واقعات کی تفصیل اور جزئیات کچھ زیادہ ہو جاتی ہیں۔اصل میں موضوع کو اس کا اسلوب ہی سمت عطا کرتا ہے۔جنسی موضوع میں اسلوب کے رکھ رکھاؤ اور احتیاط کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے، جس کا التزام بیدی کے ہاں زیادہ اور منٹو کے ہاں بھی موجود ہے کہ بیان کا فوکس موضوع کی سنگینی کی سمت رہتا ہے۔ ہمدردی اور دردمندی کا پہلو غالب رہتا ہے، نہ کہ واقعات کی تفصیل نگاری، عصمت واقعے کو افسانوی ضرورت کے مطابق ضمنی واقعات سے وضاحت نہیں دیتیں بلکہ اُس کی چھوٹی چھوٹی جزئیات اور تفاصیل کے بیان میں موضوع کو خوب واضح کرتی ہیں۔ کھنگال کے رکھ دیتی ہیں۔ اس عمل میں اپنے نظریے اپنی پسند ناپسند یا واضح جانب داری کو بھی چھپا نہیں پاتی ہیں۔عورت کی جنسی گھٹن یا استحصال ایسا موضوع تھا، جس کا شکار عورت صدیوں سے یہ سب جھیل رہی تھی۔عصمت نے پہلی بار جب اُسے بیان دیا تو افراط وتفریط کا در آنا فطری تھا۔عصمت کا یہ کارنامہ اُن کی تمام فنی کوتاہیوں کے باوجود اپنی جگہ پر اہم ہے کہ پہلی بار عورت کو بھی اِک انسان کے طور پر سمجھا گیا، جو خامیوں اور خوبیوں کا مرکب ہے، جس کے اپنے جذبات واحساسات ومیلانات ہو سکتے ہیں جو مردوں کی تسکین سے جڑے ہوئے نہیں ہیں۔وہ محض مردوں کی تسکین کا آلۂ کار بننے کی بجائے خود اپنی تسکین کی خواہش بھی رکھتی ہے یا عمل کر سکتی ہے۔ چاہے وہ ہم جنسی کی صورت ہی کیوں نہ ہو۔ جب کسی کو اُس کی انفرادی سوچ اور میلانات واحساسات سے محروم کیا جاتا ہے تو وہ اپنے اظہار کے لیے چوردروازے بنا لیتے ہیں۔عصمت انھی چوردروازوں کی نشاندہی پورے پورے نقشے بنا کر کرتی ہیں۔عصمت پر الزام یہ ہے کہ وہ یہ نقشے بناتے ہوئے فالتو وغیر ضروری وضاحتیں بھی کر جاتی ہیں۔اگر عصمت یہ نہ کرتیں تو شاید اُس مرد حاوی معاشرے میں اُن کا نوٹس بھی نہ لیا جاتا

جہاں آج بھی عورت خود کو منوانے کے لیے نبرد آزما ہے۔ اسی لیے عصمت نے جھنجھوڑنے اور کاری ضرب لگانے کا اسلوب اختیار کیا، لیکن عصمت کے اسلوب کو اُس کے عہد کے حوالے سے ہی دیکھا جائے تو اُس کی خوبیاں اُجاگر ہوتی ہیں۔ اُنھیں اُس آفاقیت کا مرتبہ حاصل نہیں ہوتا جو منٹو کا مقام ہے۔ عصمت خود لکھتی ہیں:

''شاید افسانوں اور کہانیوں میں عریانی دیکھ کر لوگوں کے رکیک جذبات میں ہیجان پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک صاحب کو زہرہ کا مرمریں مجسمہ دیکھ کر مرگی کا دورہ پڑ جاتا ہے۔ اب اس کا علاج کسی ادیب کے پاس تو نہیں۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ واقعہ کو واقعہ سمجھ کر پڑھیے صاحب یہ زندگی کی تصویر ہے۔ کھلی بھی ہے۔ ڈھکی بھی ہے۔ اگر عریانی ہے بھی تو کیا ضرور کہ مرگی کا دورہ ضرور ڈالا جائے، ضبط اور جذبات پر قابو بھی تو کوئی چیز ہے اور ایسا عریانی میں عیب ہی کیا ہے جو آپ ادب کی عریانی سے لرزے جاتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے کہ ادیب خود دُنیا کی عریانی سے لرز اُٹھا ہے اور دہشت کے مارے کانپ رہا ہے۔ وہ تو صرف حروف میں انھی باتوں کو منتقل کر رہا ہے، جو دُنیا میں ہو رہی ہیں۔ نیا ادب نیا نہ رہے گا۔ تب بھی اسی طرح سیاسی، اقتصادی اور معاشرتی حالات کے متعلق تاریخی مواد پہنچاتا رہے گا۔ یہی کہانیاں اور نظمیں تاریخ کے صفحات میں تبدیل ہو جائیں گی۔ اگر نیا ادب گندا ہے تو اسکا مطلب یہ ہے کہ نئی دُنیا گندی ہے، جس کی یہ تصویر ہے۔ مصور کا کیا قصور ہے۔'' (۱۲۱)

اس بنیاد پر منٹو بھی زیرِ عتاب رہا اور اُس کے خیالات بھی عصمت سے ملتے جلتے ہیں کہ لوگوں کے دیکھنے کا اینگل ہی خراب ہے۔ وہ صرف وہی کچھ دیکھتے ہیں، جو اُن کا اپنا ذہنی میلان اُنھیں دکھاتا ہے۔ وہ جنس کے حوالے سے اُس صائب مقصد کو نظر انداز کر جاتے ہیں، جس کی خاطر یہ چیر پھاڑ ضروری ہو گئی تھی۔ اب مسئلہ اس چیر پھاڑ کے انداز کا ہے، جس میں عصمت کی نسبت منٹو کے ہاں زیادہ سلجھاؤ اور ترتیب و توازن ہے۔ عصمت کا موضوع گھریلو عورتیں ہیں۔ اس لیے اسلوب بھی گھریلو اور نسائی ہے۔ منٹو کے موضوعات کی گہرائی اُنھیں اسلوب بھی گہرا اور ایمائی بخش جاتی ہے۔ گھر اِک بنیادی ادارہ ہے۔ عصمت کا فوکس اسی پر رہا۔ اسی لیے گھریلو اسلوب کو اپنایا۔ وہی جاہل یا کم پڑھی لکھی عورتیں، جو اپنا وقت اپنی اندرونی گھٹن کو اخراج دینے کے لیے صرف کرتی ہیں، جس میں کوئی تعمیری اپج کم ہوتی ہے۔ عصمت کے اسلوب نے بھی اسی گھریلو عورت کے روزمرہ کو اظہار دیا ہے، یوں عصمت کے ہاں لفظ کے ظاہری اور خارجی معنی ہی مراد ہوتے ہیں۔ عصمت اپنے لفظوں میں وہ معنی آفرینی نہیں پیدا کر سکیں جو معمولی اور سامنے کے لفظوں میں انقلابی تغیرات پیدا کر دیتا ہے، جیسا کہ سوگندھی پر عذاب بن کر گرنے والا لفظ ''اونہہ'' یا گیشولال کے اندر تباہی برپا کرنے والی سیٹھ کی دو گالیاں، عصمت کے ہاں دیکھیے۔ لفظ تِل میں بھی صنعت تضاد و تکرار ہے، جب پندرہ سالہ رانی اپنے جسم کی پوشیدہ جگہ موجود تل کا تذکرہ بار بار کرتی ہے۔ اس تل کی موجودگی سے وہ مثبت اقدار یا انسانی دردمندی نہیں اُبھرتی جو منٹو کے ''اونہہ'' یا ''دو گالیوں'' سے اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ اس لیے منٹو کے بیان میں جو سوز اور دردمندی جاری و ساری رہتی ہے۔ عصمت کا اسلوب اُس سے تہی ہے۔ وہ اپنے اِردگرد کی زندگی میں چھپے

ہوئے رازوں سے ہمیں باخبر کرتی ہیں۔ خبر کی سنگینی اور سنسنی خیزی سے ہمارے رونگٹے ضرور کھڑے ہوتے ہیں لیکن دُور تک دیکھنے والی بصیرت زیادہ دیر ساتھ نہیں چلتی۔ عصمت کا اسلوب خفیہ وارداتوں کو بس سیدھا سادا سامنے لے آتا ہے۔ اُن کے اندر چھپے جہانِ معنی کو زیادہ اُبھرنے نہیں دیتا۔ منٹو خارجی معاملات کو بیان دیتا ہے اور اُن کے اندر کی باریکیوں کو مصور کر جاتا ہے۔ منٹو کا اسلوب زیادہ نازک اور گھنا ہے۔ عصمت نسائی اندازِ بیان سے آگے نہیں بڑھ پائیں، اُن کے اندر جو اِک باغی عورت بیٹھی ہے، وہ اُس کی کارستانیوں کو مرد بن کر کبھی نہیں دیکھتیں۔ اسی لیے اُن کی زبان نفیس اور معیاری روزمرہ سے مزین ہے۔ وہ نسائی لب ولہجہ جو اُس دَور میں مروج تھا۔ وہ ڈکشن جو دہلی، آگرہ، علی گڑھ وغیرہ کے مسلمان گھرانوں کا روزمرہ تھا۔ وہی عصمت کا اسلوب ہے۔

منٹو کی طرح وہ اِک معیاری اور آفاقی اسلوب نہیں دے پاتیں۔ منٹو کا اسلوب آج بھی نیا نیا اور مروج معلوم ہوتا ہے۔ پچاس سال بعد بھی پرانا یا متبذل نہیں ہو پاتا۔ منٹو کے ہاں پنجابی، ہندی، انگریزی الفاظ اور مختلف لہجے اُس کے اسلوب کو زیادہ بھرپور بنا دیتے ہیں۔ اُس کے ہر افسانے کا لہجہ مختلف ہے، جو اُس کے موضوع کی دَین ہے۔ عصمت کے ہاں وہ تنوع نہیں ہے۔ یکسانیت آ جاتی ہے۔ ایک ہی گھریلو اور نسائی لب ولہجہ جاری و ساری رہتا ہے۔ یعنی وہ مخصوص گھریلو زبان، وہی نانیوں، دادیوں اور خادماؤں کے لہجے اور پھر جدید پڑھی لکھی عورت کا انگریزی تہذیب کی عکاسی کرتا ہوا قدرے بدلا ہوا نیا لہجہ نمایاں ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''یوں عصمت چغتائی میں بڑی صلاحیت ہے۔ اُن کے طرزِ تحریر میں نسوانیت ہے۔ یعنی وہ اس طرح لکھتی ہیں، جیسے کوئی عورت اپنے نقطۂ نظر سے لکھ رہی ہو۔ ذہنی طور پر مرد بن کے نہ لکھ رہی ہو۔ اسلوب میں عورتوں کی چلتی پھرتی ہوئی زبان کی سی روانی ہے اور اس پر انگریزی تحریر کا جدت پسند اثر پڑا ہے۔ اُن کا یہ دعویٰ غلط ہی کہ متوسط درجے کی مسلمان لڑکی کا ذکر، اُنھوں نے اس طرح سے کیا ہے، جیسے گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے لیکن اُس کی نفسیات کو کبھی کبھی وہ اچھی طرح بیان کر سکتی ہیں، جیسے ''جھری میں سے''؛ ''ساس''؛ ''پردے کے پیچھے'' (۱۲۲)

عزیز احمد عصمت پر ناراض ہیں کہ اُنھوں نے حقیقت نگاری تو کی ہے لیکن اس طرح کہ اُس سے کراہت پیدا ہونے کی بجائے ترغیب کا عنصر زیادہ ہے۔ اسی لیے وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''حقیقت نگاری کا اصلی مقصد زندگی کے نت نئے امکانات پیدا کرنا ہے نہ کہ پرانے زخموں کو کرید کرید کر اُنھیں اور زیادہ سڑانا۔'' (۱۲۳)

ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ زخم جتنے پرانے ہوتے ہیں۔ چیر پھاڑ بھی اُتنی ہی زیادہ کرنا پڑتی ہے لیکن پھر بھی

یہ ماننا پڑے گا کہ عصمت کا قلم اپنے محدود دائرے سے باہر اگرچہ نکل نہیں سکا، لیکن اس دائرے کے سارے کونے کھدرے اُنھوں نے بڑے سہل انداز میں پیش کر دیے ہیں۔ یوں منٹو کے ساتھ موازنے میں ان کا اسلوب اگرچہ سطحی اور ہنگامی معلوم ہوتا ہے۔ اُنھوں نے خود لکھا ہے کہ اُنھوں نے اپنے گرد و پیش کی فوٹو گرافک عکاسی کی ہے، جب کہ منٹو نے اسی مصورانہ عکاسی میں تخیلی اُپج بھی رکھی ہے۔ اسی لیے منٹو کا اسلوب آج بھی جاندار اور توانا ہے، لیکن عصمت اپنے عہد کے ساتھ ہی پہچانی جاتی ہیں۔ منٹو کے اسلوب کو آفاقیت اور جاودانیت بخشنے والے عناصر میں اُس کی بے رحم مصوری کے ساتھ حسن تناسب اور فن کی باریکیوں کو بھی ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ عصمت اس بے رحم مصوری میں گہرے اور شوخ رنگوں پر انحصار کرتی ہیں جو بعض اوقات نگاہوں کو 'چبھنے بھی لگتے ہیں اور تناسب پسند طبیعت کو مکدر بھی کر دیتے ہیں لیکن بہر حال اُن کی مصوری کی جزئیات سے انکار ممکن نہیں ہے۔ چونکہ وہ وہی کچھ لکھتی ہیں جو کچھ اُن کے ارد گرد پھیلا ہے۔ اسی لیے واقعیت کی تفصیلات بڑی حقیقی اور بھر پور ہوتی ہیں۔ ان گھٹی گھٹی عورتوں کے اندر چلنے والے طوفانوں کا صحیح صحیح پتہ دیتی ہیں۔ ان کی نفسیات کو کھولتے وقت وہ تکنیک کے تنوع پر نہیں واقعات کی بوالعجبیو ں پر انحصار کرتی ہیں اور ان چونکا اور دہلا دینے والے واقعات کو بڑے گھریلو اور مانوس اسلوب میں لکھ جاتی ہیں۔ چونکہ ان کا موضوع ہی گھر آنگن کی کشادگی اور اُس میں سے نکلتی ہوئی گھٹی گھٹی کوٹھریاں ہیں۔ اس لیے ان کوٹھریوں کا حبس اور آنگن کی کشادگی اُن کے اسلوب کو اختصاصی اور عمومی دونوں رنگ دے جاتے ہیں۔ اختصاص اک خاص طبقے کی عکاسی کرتے ہوئے اور عمومیت اُس معاشرت کی سامنے کی کیفیت کے اظہار میں آ جاتی ہے۔ عورتوں کی محدود زندگی اور سوچ کے سبھی رنگ آہنگ اور ڈھنگ اُنھوں نے بڑے فطری انداز میں پینٹ کر دیے ہیں۔ خود لکھتی ہیں:

> ''عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ مرد ہی بڑی گندی باتیں کرتے ہیں۔ نہیں عورتیں بھی کرتی ہیں۔ عورتوں کے پاس زیادہ وقت ہوتا ہے۔ دوپہر کو محلے بھر کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتی تھیں اور ہم لڑکیوں سے کہا جاتا تھا۔ چلو بھاگو تم لوگ۔ میں چھپ کے پلنگ کے نیچے گھس کر کہیں سے اُن کی باتیں سن لیا کرتی تھی۔ جنس کا موضوع گھٹے ہوئے ماحول اور پردے میں رہنے والی بیویوں کے لیے بہت اہم ہے۔ میری افسانہ نگاری اسی گھٹے ہوئے ماحول کی عکاسی ہے۔ فوٹو گرافی ہے۔'' (۱۲۴)

عصمت کے اپنے بیان سے بھی معلوم ہو گیا کہ اُن کے فن کا موضوع گھریلو زندگی ہے اور اس میں بھی بالخصوص عورتوں کی گھٹن اور استحصال کا موضوع نمایاں ہے۔ عصمت کا کینوس محدود ہونے کے باوجود زندگی جیسا ہمہ نوع ضرور ہے، جس طرح اُنھوں نے فطری گھریلو معاملات کو اُٹھایا ہے۔ اسی طرح زبان بھی فطری اور گھریلو ہی استعمال کی ہے۔ بعض اوقات اُنھوں نے اپنے کرداروں کو اپنی مرضی کے تابع کرنے کی کوشش

بھی کی ہے لیکن زیادہ تر وہ اپنی ہی زبان بولتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ انتہائی بے تکلفی سے یہی عام فہم زبان، سادگی، صداقت، صاف گوئی اور نتیجتاً تازگی اور اک نمو کا عنصر اُن کے اسلوب کا حصہ ہے۔ ناہمواری، ناموزونیت نہیں ہے۔ تشبیہات، استعارات، علامات سب معیاری زبان اور لغت میں گھڑے ہوئے ہیں۔ ان کا اسلوب فصاحت و بلاغت کی عمدہ مثال ہے۔ وہ نئے مرکبات و تراکیب بنانے۔ اجنبی لفظوں کو ترکیب دینے، اور نامانوس لہجوں کو اپنانے کی قائل نہ تھیں۔ وہ زبان کے معیاری و مروج اصول و قواعد کی پیروی کرتی ہیں۔ لفظوں میں تغیر، تبدل، صرف و نحو میں توڑ پھوڑ نہیں کرتیں۔ ان کے سمعی و بصری پیکر مانوس اور مروج ہوتے ہیں۔ اُن کی زبان اپنے عہد اور طبقے کی نمائندہ ہے۔ اُس میں محنت یا کاوش کا شعوری عنصر نظر نہیں آتا بلکہ اک آمد، روانی اور سلاست کا بہاؤ ہے۔

شمس کنول لکھتی ہیں:

> ''دراصل عصمت کے افسانوں کا مقصد مسلم معاشرے کی اصلاح کرنا تھا۔ وہ اپنے افسانوں میں مسلمان گھرانوں کے مسائل اور ان کی جزئیات کو انتہائی ہنر اور سلیقے کے ساتھ پیش کرنا چاہتی تھیں۔ بامحاورہ زبان، بے باک انداز اور اظہار کی سچائی، عصمت کی تحریر میں زبر زبر پائی جاتی ہے۔ اپنے گھرانوں کے دالان اور آنگن میں علی گڑھ، بدایوں، آگرہ، بلند شہر اور ایٹہ جیسے شہروں کے مرد اور خواتین جو زبان بولتے ہیں۔ وہی زبان عصمت لکھتی ہیں۔ یعنی عصمت کے کردار عصمت کی نہیں اپنی زبان بولتے تھے۔''(۱۲۵)

عصمت پر فحاشی، عریانی اور ذہنی پرورژن کے الزامات لگائے گئے لیکن اُن کا قلم کبھی متزلزل نہیں ہوتا۔ وہ اپنے افسانوں کے واقعاتی پہلو پر ہمیشہ زور دیتی ہیں اور بیانیہ انداز میں اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرتی ہیں۔ اُنھوں نے بار بار یہ لکھا ہے کہ ان کے بیشتر افسانے اُن کے اپنے مشاہدات و تجربات پر مبنی ہوتے ہیں اور یہ کہ اُن کے افسانوں کو واقعات کی مصوری نہیں بلکہ فوٹوگرافی سمجھا جائے۔ عصمت کے اس بیان کا اگر منٹو کے اسلوب سے موازنہ کیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں۔ منٹو فوٹوگرافر نہیں بلکہ مصور ہے۔ مصورانہ نظم و ضبط اور تخلیقی اُپج اُن کے ہاں بدرجہ اُتم موجود ہے۔ وہ حقائق کی تصویرکشی میں بھی مثبت فنی قدروں کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھتے ہیں۔

دونوں افسانہ نگار ہرگز مصلحت کوش نہ تھے۔ نڈر اور بے باک تھے۔ حقیقت پسندی اور بے تکلفی دونوں کی فطرتِ ثانیہ تھی۔ عصمت نے بیشتر افسانوں میں صیغہ واحد متکلم کو اپنایا ہے جو افسانے کو خودنوشت کا سا تاثر دے دیتا ہے۔ یہ اندازِ بیاں واقعیت کا تاثر بڑھا دیتا ہے اور کہانی کی تاثیر بھی بڑھ جاتی ہے۔ ان کی بے درد نفسیاتی حقیقت نگاری سر چڑھ کر بولتی ہے۔ مثلاً ''لحاف'' منٹو کی بھی بعض شہکار کہانیوں کا

اندازِ بیاں یہی ہے۔

لیکن عصمت کی ایسی کہانیاں اُن کی ذات کے گرد ہی گھومتی ہوئی سمجھی جانے لگیں اور اُن میں وہ معروضی وآفاقی ترفع نہ پیدا ہو سکا جو منٹو کی ایسی کہانیوں کی خاصیت بن گیا تھا۔ اس میں ایک وجہ تو عصمت کا محدود اور مخصوص اسلوب ہے، جس میں گہرائی اور ترفع کا پہلو قدرے کم نکلتا ہے۔ دوسری وجہ اُن کا عورت ہونا ہے کہ مرد نقاد اُن کی اس بے باکی اور واقعاتی سچائی کی تاب نہ لا سکے۔ اسی لیے مجنوں گورکھپوری کہتے ہیں:

''میں نے جب سنا کہ عصمت ایک سکول میں پڑھانے لگی ہیں تو میرا دِل دھڑکنے لگا، نہ صرف عصمت کے لیے بلکہ ان لڑکیوں کے لیے بھی جن کو وہ پڑھا رہی ہوں گی جس شخص کے اندر اتنی نفسیاتی گرہیں ہوں، جو جذباتی جبر وتشدد اور قلبی اور ذہنی حالات وموانع میں اس طرح مبتلا ہو۔ اس کے لیے معلمی کا پیشہ سر سامی حد تک خطرناک ہوگا۔''(۱۲۶)

منٹو کی کہانی اُن کی ذات سے ماورا ہو کر بہت اُوپر اُٹھ جاتی ہے۔ عصمت زندگی کا ایک رخ دیکھتی ہیں، اگرچہ اس رُخ میں بھی ہماہمی ہے لیکن وسعت نہیں ہے لیکن اُس عہد کی عصری آگاہی کی یہ ایک مبسوط اور جامع تاریخ ضرور ہے۔ ۱۹۳۶ء کے عہد کی تبدیلیاں اُن کے پس منظر میں جھانکتے ہوئے قدیم روایتی سماج اور اُس سماج میں جکڑی ہوئی عورت کی مکمل تصویر ہم دیکھ سکتے ہیں البتہ یہ موضوعات آج پرانے ہو چکے اور عصمت کا اسلوب بھی مروج نہیں لیکن عصمت کا یہ کارنامہ کچھ کم اہم نہیں کہ وہ اُس وقت عورت کی آواز بنی جب اُس کا زبان کھولنا گناہ کبیرہ تھا۔ عصمت کا اسلوب ہمیشہ ان نچلے متوسط طبقے کی عورتوں کا مزاج شناس رہا۔ موضوع کیسا ہی تھا۔ اسلوب کی کھنک اور ترنم اپنا رس ضرور گھولتا ہے۔ البتہ بیچ بیچ میں ان کی تقریریں اور تبصرے رخنہ ڈال دیتے ہیں، لیکن اُس کی شیرینی، نفاست، سلاست میں اِک بے تکلفی موجود ہے، چاہے اُس میں تفکر کی وہ سطح اور عمومیت کا وہ انداز نہیں جو منٹو کے ہاں ہے۔ عصمت کا یہ کارنامہ کچھ کم نہیں کہ اُنھوں نے اُس وقت افسانے کو حقیقت کا اسلوب دیا جب شریف گھرانوں میں عورت کا لکھنا لکھانا بھی آوارگی کے ضمن میں سمجھا جاتا تھا اور اُن موضوعات کو کھنگالا جو تقدس کی روئی میں لپٹے تھے۔ فضیل جعفری لکھتے ہیں:

''جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سماجی تبدیلیوں کے باعث ایسے موضوعات جو مخصوص قسم کے ماحول یا واقعات یا نفسیاتی ردِّعمل سے جڑے ہوئے تھے۔ اب بے رُوح ہو گئے ہیں لیکن عصمت کا اسلوب موضوع سے الگ ہٹ کر بجائے خود ایک ایسا بے تکلف اور تخلیقی اسلوب ہے، جس نے ان کی افسانہ نگاری کو بے رُوح نہیں ہونے دیا۔ اسی اسلوب کی گرفت پورے افسانے پر موت کی طرح مضبوط رہتی ہے۔ ان کے ڈکشن میں، جیسا کہ منٹو نے بہت پہلے لکھا تھا۔ حواسِ خمسہ کے مختلف ردِّعمل کو خصوصی اہمیت ہے۔ قطع نظر اس کے کہ ان کے ڈکشن کی بے تکلفی

> جس کے سبھی مداح ہیں۔ وہ دراصل وہ لفظیات (Vocabulary) ہے، جوان سے مختص ہوگئی ہے۔ مضافاتی اور خاص طور پر گھریلو عورت کے طعنے تشنے، کوسنے، محاورتی انداز بیان اورانواع واقسام کی گالیاں پھر عورتوں کی زبان میں مختلف طبقوں کی زبان کا اختلاف بھی اُجاگر کرتی جاتی ہیں۔'' (۱۲۷)

عصمت کے افسانے بیانیہ یا واحد متکلم میں لکھے گئے ہیں۔ اُن کے آغاز چست ہوتے ہیں، چونکا دینے والے موضوعات اور اُس ماحول کی تصویر کشی یا فضابندی انتہائی نیچرل یا فطری ہوتی ہے۔ افسانے کے پلاٹ پر اُن کی گرفت اُس طرح مضبوط نہیں ہوتی جیسی کہ منٹو کے ہاں ہے۔ اُن کے اپنے تبصرے اور جزئیات کی زیادہ تفصیل بعض اوقات جھول ڈال دیتے ہیں۔ اسی لیے اُن کے افسانوں کے بعض انجام بھی اسی وضاحت اور تبصراتی انداز کی وجہ سے کمزور معلوم ہوتے ہیں، جب کہ منٹو کی کہانی کی کامیابی کا بڑا انحصار اُن کے چست اور چونکا دینے والے انجام میں پوشیدہ ہے۔ عصمت کی کہانی کی کامیابی اُن کے مخصوص اسلوب کی مرہونِ منت ہی ہے۔

ان کے اسلوب کا کچل اور دھیما دھیما انداز سیدھے سادے گھریلو مکالمات اور اصطلاحیں اوران سے استعاری معنی اخذ کرنا ہے۔ علاوہ ازیں اپنے تلخ سے تلخ موضوعات کو مزاح وظرافت کے پردے میں چھپا لینا جو طنز کی کاٹ کو بھی گوارا بنا دیتا ہے۔ اُنھوں نے پہلی بار اپنے نسوانی کرداروں کو خود آ گاہی سے روشناس کروایا۔ یہ دبی دبی سی عورتیں اپنے سماج اور اپنی ذات کو اِک نئے انداز سے دریافت کرتی ہیں اور لاعلمی کی سرحد سے گزر کر علم کی حدود میں داخل ہوتی ہیں۔ عصمت کی یہ مخصوص تکنیک ہے کہ وہ کرداروں پر رازوں کا افشا کرتی ہیں۔ یہ راز چاہے اُن کے گرد پھیلے سماج کا حصہ ہیں یا پھر خود کردار کی اپنی ذات میں پوشیدہ ہیں۔ جن کا ادراک وہ خود بھی نہیں رکھتیں۔ عصمت نے پہلی بار اس خود آ گاہی کی تکنیک کو اُردو افسانے میں کامیابی سے برتا ہے۔ یوں افسانے اور خصوصاً نسائی افسانے کو اِک ہمہ گیر انقلاب سے دوچار کر دیا۔ یہ انقلاب موضوعات، اسلوب اور تکنیک، تینوں کو احاطہ کرتا ہے۔ کرداروں کو خود آ گاہی بخشنے والی تکنیک کے متعلق فضیل جعفری لکھتے ہیں:

> '' یہ وہی تکنیک ہے جسے پروفیسر بروکس کے حوالے سے جدید تنقید میں Techniqe of initiation کہتے ہیں۔ کردار خارجی دُنیا کی بجائے خود اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے اور اس طرح کہ اس دریافت میں وہ سماج میں اپنے کو دوبارہ Adjust کر سکے، عصمت کا افسانہ '' گیندا '' Initiation کے پہلے اور '' یار '' دوسرے پہلو کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے ممکن ہے کہ ہمیں عصمت کے افسانوں میں بھر پور حسی اور بصری پیکر نہ ملیں۔ ممکن ہے کہ ان کی بعض کہانیوں کو پڑھتے ہوئے

ہمیں محسوس ہو کہ اُنھوں نے کہانی کو پوری طرح Conceive نہیں کیا ہے۔ ممکن ہے کہ ان کی بعض کہانیوں کے اختتام سے مجموعی طور پر افسانہ مجروح ہو جائے لیکن بیانیہ پر ان کی گرفت بہر حال موت کی طرح مضبوط رہتی ہے اور یہی ان کے افسانوں کی زندگی کا راز ہے۔'' (۱۲۸)

عصمت اپنے عہد کی نباض اور عکاس تھیں۔ اس لیے اُن کا فن اُسی تناظر میں رکھ کر دیکھا جا سکتا ہے۔ منٹو ہر عہد کا فن کار ہے۔ اُس کا فن کبھی باسی یا پرانا نہیں ہوتا۔ اُس کا اسلوب آج بھی مروج ہے۔ اُس کے موضوعات اور کردار ہر عہد میں زندہ اور فعال نظر آتے ہیں۔ اُس کا فن عمومی نمائندگی کا فن ہے۔ اختصاص کا نہیں۔ اسی لیے عصمت کا اسلوب آج غیر مروج ہے جبکہ منٹو کی پیروی کی کوشش آج بھی جاری و ساری ہے، پھر بھی منٹو اور عصمت کے درمیان بہت ساری مشترکہ قدریں موجود ہیں۔ خود عصمت نے اپنے مضمون منٹو میرا دوست میرا دُشمن میں اپنے اور منٹو کے مزاج کے مشترکہ پہلوؤں کی لاشعوری طور پر وضاحت کر دی ہے۔ بات بے بات دونوں کا بحثتے جانا اُلجھے جانا۔ ہر بات میں ایک دوسرے کی کاٹ کرنا بحث کو بڑھاتے جانا۔ ضد، ہٹ دھرمی، بیانگِ دہل ہر چھپی ڈھکی بات کو کہہ جانا۔ انفرادیت اور نرگسیت پسند ہونا۔ باغی اور روایت شکن ہونا۔ اسی لیے شمس کنول لکھتی ہیں:

''عصمت کے فنِ تحریر یا افسانوی تکنیک کا موازنہ صرف منٹو کی تحریروں سے کیا جا سکتا ہے۔ منٹو کی حقیقت نگاری قدرے کھردری تھی اور منٹو کا قلم بھی قطعی طور پر تیزابی تھا لیکن عصمت کی زبان صرف چہکار مارتی تھی۔ ویسے منٹو اور عصمت فنِ افسانہ نگاری کے ایک ہی سکول سے تعلق رکھتے تھے۔ منافقت اور مصلحت کوشی سے دونوں کو بیر تھا اور دونوں کے یہاں بنیادی اور مشترک سچائیاں پائی جاتی ہیں غرضیکہ اُردو کا دوسرا کوئی افسانہ نگار منٹو کے سوا ان کا شریک یا ہم سر نہیں ہے۔ عصمت کی تحریر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ طنز کی آمیزش کے باوجود عصمت کی زبان کا رچاؤ نمایاں رہتا تھا۔ عصمت کے یہاں موضوعات کم ہیں مگر اُنھوں نے اپنی یک رنگی میں رنگا رنگی پیدا کر دی تھی۔ دراصل عصمت کا اندازِ تحریر ایسا منفرد تھا جو قطعی طور پر انھی کا تھا۔ یعنی زبان کا کرارا پن اور بے ساختہ پن اور سچ تو یہ ہے کہ عصمت کی تحریر کی انفرادیت کا راز اُن کی برجستگی ہی تھی۔'' (۱۲۹)

دونوں افسانہ نگاروں کا بنیادی مطمعِ نظر انسان دوستی اور فلاح ہے۔ منٹو نے انسان کے ساتھ روا رکھے جانے والے ناروا سلوک پر اپنے کرداروں کے داخلی تجزیوں کے ذریعے روشنی ڈالی اور عصمت نے تو ممولے کو باز سے لڑا دیا۔ اسی لیے خود لکھتی ہیں:

''اور جب مجھے اپنی قلم کی طاقت کا احساس ہوا تو پھر میں اپنی کہانیوں میں کسی دیو کو بھی بھنگا بنا دیتی۔۔۔جب میں نے لکھنا شروع کیا تو ایسی تیسی کر دی ظالم مرد کو چوہا بنا کر پھینک دیا۔ میری کہانیوں نے کتنی ہی مظلوم عورتوں کو ہمت بخشی اور انھوں نے اپنے ظالم شوہروں سے ٹکر لینے کی جراٗت کی۔''(۱۳۰)

دونوں افسانہ نگاروں کا فن زمینی اور انسانی تقاضوں کو ملحوظ تھا۔ دونوں نے چونکا دینے والے موضوعات کو انتہائی بے باکی اور بے ریا انداز میں پیش کیا۔ فن کی راست قدروں کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا۔ فرق دونوں کے طریقہ اظہار کا ہے۔ منٹو کے قدم زمین پر ٹکے ہونے کے باوجود نگاہیں آسمانوں کی وسعتیں تلاش کر لیتی ہیں جبکہ عصمت زمینی جزئیات اور چھپے ہوئے رازوں کو کھوجتی رہ جاتی ہیں۔ منٹو کی تکنیک چونکانے اور جھنجھوڑنے کی ہے۔ عصمت بھی ایسی ہی خفیہ وارداتوں کو بیان دیتی ہیں لیکن اُن کے اپنے تبصرے اور آراء افسانے کی ڈرامائیت اور مجموعی فنی فضا کو زک پہنچاتی ہیں۔ منٹو بخوبی آگاہ ہیں کہ افسانے کو موڑ دے کر، کہاں چھوڑ دینا ہے۔ اسی لیے اُن کے افسانے کا تاثر نسبتاً زیادہ بڑھ جاتا ہے۔ عصمت اپنے مقصد خصوصاً ترقی پسند مقاصد کو زیادہ کھلا اظہار دے جاتی ہیں۔ اُن کے فن کے ترازو میں کہیں کہیں جھول آ جاتا ہے۔ مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں منٹو اپنے موضوعات اور اسلوب کے حوالے سے ہر دَور کا فنکار ہے۔ عصمت خاص ماحول اور فضا سے مختص ہیں۔ عصمت کے اصل شہکار افسانے چوتھی کا جوڑا، بے کار اور ''دو ہاتھ'' وغیرہ ہیں، جن میں انسانی و گھریلو رشتوں کی کشمکش سے فنکارانہ انداز میں المیے کے تاثر کو اُبھارا گیا ہے۔ ان افسانوں میں جذباتیت پر ڈرامائیت غالب آ جاتی ہے۔ بہر حال عصمت کے ہاں وہ فنی بصیرت مفقود ہے جو منٹو کی معراج ہے۔ اُن کی کردار نگاری، مکالمات، افسانوی تکنیک، آغاز و انجام، موضوع کے فنکارانہ اظہار میں مقصد کے فوری حصول والی جذباتیت اور سطحیت در آتی ہے جبکہ منٹو کے ہاں فن کی راست بنیادیں انتہائی مضبوط ہیں۔

اوپندر ناتھ اشک

منٹو کے ہم عصروں میں ایک نام اوپندر ناتھ اشک کا بھی ہے۔ اُنھوں نے نچلے اور متوسط طبقے کے مصائب اور حالاتِ زندگی کو اپنا موضوعِ فن بنایا۔ اشک کا شمار ترقی پسند ادیبوں میں ہوتا ہے لیکن اُن کے اسلوب میں وہ بلند آہنگی اور بد نظمی جو اس تحریک کے بعض مصنّفین کے لیے ضرر رساں ثابت ہوئی موجود نہیں۔ ان کے اسلوب میں اِک ٹھہراؤ اور پختگی ہے کیونکہ وہ لکھتے وقت گہرا تفکر کرتے ہیں۔ اسی لیے اک نظم و ضبط اور تخلیلی انداز برقرار رہتا ہے۔ وہ افسانے کی تکنیک پر بھی محنت کرتے ہیں۔ ابتدا میں ہی قاری کی توجہ اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں اور اک کلائمکس پر لا کر کہانی کو یوں ختم کرتے ہیں کہ کہانی اپنے تھیم یا موضوع کو پُر اثر انداز میں بیان کرنے میں کامیاب رہتی ہے۔ تکنیکی لحاظ سے پلاٹ کی دروبست پر وہ بہت توجہ مبذول

کرتے ہیں۔

منٹو کے افسانے کی تکنیک بھی انتہائی گھٹی ہوئی ہوتی ہے اور افسانے کا اختتامیہ بھی پُر تاثر اور گہرا ہوتا ہے لیکن منٹو میں وہ میکانکیت نہیں آتی، جو اشک کے افسانوں میں مقصد کی اہمیت کے پیشِ نظر پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض اوقات ایسے محسوس ہوتا ہے کہانی اپنے طور پر فطری انداز سے آگے نہیں بڑھ رہی بلکہ مقصد کے کھونٹے سے بندھی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر افسانے کی تکنیک بھی اسی سے جڑ جاتی ہے۔ جب کہ منٹو کی کہانی کسی خارجی مقصد کی پابند نہیں رہتی۔ اُسے انسان کے خارج کی نسبت درون کی ہنگامہ خیزیاں زیادہ نظر آتی ہیں۔ اشک کے ہاں بھی انفرادی نفسیات بعض کہانیوں کی زیریں سطح میں موجود رہتی ہے لیکن وہ لطیف رو اور ہمدردانہ مطالعہ جو منٹو کے ہاں موجود ہے۔ اشک اُس مقام کو نہیں ’چھو پاتے۔ مثلاً اُن دونوں کے ایک ہی جنسی پہلو پر لکھے گئے افسانے اُبال (اشک) بلاؤز (منٹو) کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ دونوں افسانے نوعمر ملازموں کے ابتدائی بلوغ کے جنسی تجربے کے حوالے سے لکھے گئے ہیں۔ مالکوں کے غیر محتاط جنسی رویے ان نوعمر لڑکوں کے سوئے ہوئے جذبات کو کس طرح بیدار کر دیتے ہیں۔ اس کی بڑی مکمل وضاحت ہے لیکن اُبال میں پھر وہی میکانکی انداز آ جاتا ہے۔ نوعمر ملازم چندن نئے نئے شادی شدہ جوڑے کے جنسی اختلاط کو چوری چوری دیکھتا ہے اور اُس کے خوابیدہ جذبات میں اُبال پیدا ہوتا ہے۔ نتیجتاً کوٹھے پر جا کر اِک موذی مرض کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ بڑی فارمولا سی کہانی بنتی ہے۔ اشک کا انسانی نفسیات کا تجزیہ طنز آمیز ہے۔ جب کہ منٹو اک دردمندانہ انداز رکھتا ہے۔ کہ انسان خود اپنی فطرت کے ہاتھوں بے بس نظر آنے لگتا ہے اور اخلاقی بے راہ روی کا شکار ہو کر بھی معصوم دِکھائی دیتا ہے۔ بلاؤز میں کوئی افسانوی موڑ یا بڑے واقعات نہیں دِکھائے گئے اور نہ ہی کوئی عبرت ناک انجام دیا گیا ہے۔ روزمرہ کے معمولات میں گھر کی تینوں لڑکیوں کا لاپرواہ رویہ بھی بڑا نیچرل انداز میں سامنے آتا ہے جو اپنے نوعمر ملازم مومن کے سامنے بلاؤز کا ناپ لیتی پہنتی اور نیم عریاں گھومتی پھرتی ہیں۔ اس تصور کے بغیر کے اُن کا یہ عمل نوعمر مومن پر کیا قیامت ڈھا رہا ہے اور اُس کے خفیہ خفیہ جذبات واحساسات کو کس طرح انگیخت کر رہا ہے۔ جنسی نفسیات کا یہ پہلو منٹو نے انتہائی لطیف انداز میں بیان کیا ہے اور وہ رازداری اور ابہام بھی برقرار رکھا ہے جو اس موضوع کا تقاضا تھا۔ خود اوپندر ناتھ اشک نے اس واقعے کو اپنے مضمون (منٹو میرا دُشمن) میں کچھ یوں لکھا ہے:

> ’’دونوں نے ایک ہی موضوع۔۔۔ یعنی نوکروں کے سامنے مالکوں کی جنسی بے پروائی۔۔۔ پر افسانے لکھے، منٹو نے ’’بلاؤز‘‘ اور میں نے ’’اُبال‘‘ دونوں افسانے ساقی دہلی کے ایک ہی نمبر میں (غالباً کسی سالنامے میں) چھپے، اُبال کو دوستوں نے بہت پسند کیا۔ کرشن نے اسے اس وقت تک کے میرے افسانوں میں بہترین مانا۔۔۔ ’’بلاؤز‘‘ اور ’’اُبال‘‘ اس وقت کے میرے اور منٹو کے آرٹ کی نمائندگی

کرتے ہیں۔عریانی دونوں افسانوں میں ایک جیسی ہے۔ مالکوں کی جنسی بے پروائی کا اثر دونوں افسانوں کے نوکروں پر ایک جیسا ہوتا ہے لیکن جہاں بلاؤز کے انجام کی حقیقت کوری حقیقت ہے وہاں ''اُبال'' کے انجام میں نوکر کی ٹریجڈی کے ساتھ سماجی ٹریجڈی بھی پنہاں ہے اور افسانہ سماجی حقیقت (Social Realism) کا نمونہ پیش کرتا ہے۔'' (۱۳۱)

اس طویل اقتباس کو درج کرنے کا مقصد یہ ہے کہ خود اشک نے اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ اُن کا اندازِ نظر خارجی ہے۔ مخصوص سماج سے متعلق ہے۔ جب کہ منٹو داخل اور درون بینی کا قائل ہے۔ موخر الذکر کا انداز زیادہ آفاقی اور دائمی ہے۔ کیونکہ سماج کے رویے اقدار اور انداز مسلسل تبدیلی سے دوچار رہتے ہیں۔ اس لیے کسی ایک عہد کی تحریریں کسی بعد کے عہد میں جا کر اپنی اہمیت برقرار نہیں رکھ سکتیں، بدلے ہوئے زمانے میں اُنھیں اپنی جگہ بنانا مشکل ہو جاتا ہے لیکن انسانی رویوں، سیرتوں اور نفسیات کا مطالعہ کبھی پرانا نہیں ہوتا کہ خود انسان اپنی طینت اور فطرت کو ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے اور ساتھ ہی لے کر مرتا ہے۔ ہر عہد کا انسان دوسرے عہد کے انسان سے مختلف ہو سکتا ہے لیکن انسانی نفسیات کے وہی چند رنگ ہیں جو ازل سے ابد تک جاری وساری ہیں۔ وہی نفرتیں، محبتیں، دُشمنیاں، دوستیاں اور ان کی کوکھ سے پھوٹتی انسانی فطرت کی اَن گنت گھاتیں اور وارداتیں۔۔۔ منٹو انھی گہرے گہرے رنگوں میں سے پھوٹتی ہوئی قوسِ قزح کے امتزاج کی شناخت کرواتا اور اُنھیں پینٹ کرتا ہے۔ یہ اِک ہمیشہ رہنے والا معاملہ ہے۔ اسی لیے تو نہ کبھی پرانا ہوتا ہے اور نہ ہی کبھی غیر دلچسپ۔

منٹو اور اشک کے درمیان ادبی چپقلش رہی دونوں دہلی ریڈیو اسٹیشن میں ملازم تھے اور ایک دوسرے کو زک پہنچانے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیتے تھے۔ دونوں برابر کی چوٹ تھے لیکن افسانے کے لحاظ سے حاضر دماغ، خودسر، انا پسند، عناد پرست، طباق و ذہین، منٹو کا قد کاٹھ اشک کے مقابلے میں کہیں بلند ہے یوں بھی اشک نے جلد ہی اپنا رُخ تبدیل کر لیا اور ڈرامہ پر زیادہ توجہ صرف کرنے لگے۔ علاوہ ازیں اُردو کی نسبت ہندی کو اپنا ذریعۂ اظہار بنا لیا، پھر بھی اُردو میں تقریباً ڈیڑھ سو افسانے لکھے ان میں چند ایک اہم افسانے ہیں مثلاً کونپل، پلنگ بینگن کا پودا، ابال، ناسور، کاکڑاں کا تیلی وغیرہ ان کے بعض افسانوں مثلاً ''ناسور''؛ ''ہار جیت''؛ ''شاعر کی شکست'' وغیرہ کا اندازِ بیان آپ بیتی کا ہے، جن سے معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے ساتھ بیتنے والے کسی واقعے کو بیان دے رہا ہے۔ آپ بیتی کا انداز منٹو کے ہاں بھی موجود ہے لیکن ان کے اسلوب میں زیادہ ہمہ گیری نظر آتی ہے۔ کہانی محض ذات کا قصہ معلوم نہیں ہوتی اِک اجتماعی اور معروضی جہت حاصل کر لیتی ہے۔ منٹو کے اسلوب کی یہ بڑی خوبی ہے کہ وہ داخل سے خارج کی سمت سفر کرتے ہیں۔ اسی لیے منٹو کے ہاں لفظ کا ہمہ جہتی استعمال ہے۔ الفاظ کی پہلوداری اشک کے اسلوب کا بھی

حصہ ہے۔اسی لیے اُن کے دو اہم موضوعات یعنی متوسط اور غریب طبقے کے ہندوؤں کی زندگی کے مسائل کا بیان اور انھی طبقات سے وابستہ عورت کے حالات اور احساسات و جذبات کی عکاسی میں نفسیاتی حقیقت نگاری بھی آ جاتی ہے۔ یوں وہ اسلوب کی ذومعنویت سے کام لیتے ہیں یعنی اُن کے لفظ اپنے اندر ایمائیت اور اشاریت رکھتے ہیں۔اگر چہ اُن کا انداز اصلاحی اور مقصدی ہے۔اسی لیے اُنھیں پریم چند کے پیروکاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔عزیز احمد نے لکھا:

''پریم چند کی روایات کی سب سے زیادہ نگہ داشت اوپندر ناتھ اشک نے کی ہے اور اپنے لیے موضوع اور بیان کے نئے رستے بھی تلاش کیے ہیں۔''(۱۳۲)

اوپندر ناتھ کا فن روایتی حقیقت نگاری کی کوکھ سے اُبھرتا ہے اور پریم چند کے اثرات قبول کرتے ہوئے جدیدیت کی سمت بڑھتا ہے۔

منٹو کے ہاں روایتی اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں اگر کچھ اثرات ڈھونڈے گئے ہیں تو وہ فرانسیسی اور روسی افسانہ نگاروں کے اثرات ہیں لیکن منٹو کی اپنی فکری سطح اور فنی جدت پسندی اتنی مضبوط ہے کہ وہ روایتی اثرات سے بہت جلد نکل جاتا ہے اور ذاتی نقطۂ نظر اور انفرادی اسلوب کی چھاپ اُس کے ہر اچھے افسانے کی پہچان بن جاتی ہے۔یعنی وہی تخیلی اسلوب جس میں بظاہر آمد کے سہل انداز موجود ہیں لیکن لفظوں کے بطون سے گہرے اور پہلودار معنی نکلتے ہیں، جب کہ اشک کے ہاں محنت اور ریاضت زیادہ نظر آتی ہے۔اُنھوں نے خود لکھا:

''چونکہ میں نے کسی سے اصلاح نہیں لی۔مشورہ نہیں کیا۔خود ہی کہانیوں کو بگاڑتا سنوارتا رہا۔اس لیے مجھے ایک کہانی کو کئی بار لکھنے کی عادت پڑ گئی، جب تک میری تسلی نہیں ہو جاتی میں برابر لکھتا رہتا ہوں، مجھے کافی کامیابی حاصل ہوئی ہے لیکن کامیابی سے مجھے اطمینان نہیں ہوا۔میری بھوک اَن مٹ ہے۔''(۱۳۳)

اُن کی یہ ریاضت اور غور وخوض اُن کے اسلوب کی خوبی بھی ہے اور خامی بھی خوبی اس طرح کہ اُن کی کہانی چست اور حشو وزوائد سے پاک ہوگئی اک نکھرا نکھرا اور نک سک سے درست اسلوب سامنے آیا اور خامی ان معنوں میں کہ کہانی کی فطری روانی میں رکاوٹ محسوس ہونے لگتا ہے۔بات زیادہ کھینچ جاتی ہے یوں محسوس ہوتا ہے کہانی کی طنابیں مصنف کے ہاتھ میں سختی سے جکڑی ہیں جبکہ منٹو کی کہانی کی روانی اور بہاؤ اُسے فطری انداز بخش دیتا ہے جیسے کسی خارجی دباؤ کا شکار نہ ہو۔چاہے وہ دباؤ معاشرتی ہو کہ اخلاقی، مقصدی ہو کہ تکنیکی۔منٹو کا فن از خود کار مشین کی طرح اپنا کام کرتا ہے اور خارجی رکاوٹوں کو درخور اعتنا نہیں سمجھتا۔اسی لیے تو وہ تکنیک میں بھی تجربے کرتا ہے۔اسلوب میں بھی اور موضوعات کے انتخاب میں بھی۔جب کہ اشک کے ہاں بہت سارے دباؤ محسوس ہوتے ہیں۔بالکل اُسی طرح جیسے اُن کے شہکار افسانے ''پلنگ کا ہیرو'' اپنے حجلۂ عروسی میں ہر سمت اپنی ماں کی شبیہہ محسوس کرتا ہے اور اس کے کسی بھی فطری عمل میں یہ احساس حارج

ہو جاتا ہے۔اشک کے اسلوب کی فطری روانی میں وہ بہاؤ نہیں ہے جو منٹو کا حصہ ہے۔اگر چہ اشک اُن چند افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جنھوں نے اُردو افسانے کو فن اور اسلوب کی نئی جہتوں سے متعارف کروایا۔اُن کے اسلوب میں روایت حقیقت نگاری، مقصدیت ،اک فنی پختگی میں رچ بس جاتی ہے۔

اس باب کے آغاز میں واضح کیا گیا کہ منٹو کی افسانہ نگاری کا عہد مجموعی طور پر اُردو افسانہ نگاری کا دَورِ زریں کہلاتا ہے جس میں کئی اہم افسانہ نگار تخلیقِ فن میں مصروف تھے اور ہر ایک اسلوبیاتی جہت میں کچھ مختلف اور گرانقدر تجربوں کا باعث بنا لیکن فرداً فرداً ہر ایک کا جائزہ لینا مقالے کی ضخامت کے منافی ہے۔ مجموعی طور پر سعادت حسن منٹو کا دور ترقی پسند ادب کا دور ہے، جس کے نظریاتی مقاصد کے حصول کے لیے اِک مختلف اسلوبِ بیان کی ضرورت تھی۔بقول ڈاکٹر صادق:

> ''مجموعی طور پر ترقی پسند افسانہ ایک ایسے اسلوب کا حامل ہے جس میں راست بیانیہ پر زیادہ زور ملتا ہے۔عوام کو ان کے مسائل سے آگاہی دلانے کے لیے نیز ان کے شعور میں تبدیلی پیدا کرنے کی غرض سے ایک ایسی زبان اور ایک ایسے اسلوب کی ضرورت تھی جس میں پیچیدگی کی بجائے وضاحت ہو۔اس کے علاوہ ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہ ہو۔ترقی پسند افسانے کی زبان محض کتابی و اکتسابی زبان نہ ہو کر ایک ایسی زبان بن گئی، جس میں زندگی آمیزی تھی، ترقی پسند افسانہ زبان کا ایک نیا تجربہ تھا۔اس سے قبل افسانہ کی زبان پر، تکلف اور تصنع کا غلبہ تھا۔''(۱۳۳)

اُس دَور کے سبھی افسانہ نگاروں کے ہاں یہ حقیقت پسندی، وضاحت اور موضوع سے مناسب فطری اسلوب موجود ہے۔ہاں بعض افسانہ نگار اپنے مقصد کے حصول میں زیادہ بے قرار نظر آتے ہیں اور یوں کہ افسانے کی فنی بنیادوں کو بھی اپنے مقصد کی نذر کر دیتے ہیں لیکن بیشتر افسانہ نگار بنیادی طور پر حقیقت نگار ہوتے ہوئے فن اور اسلوب کی نئی بنیادیں ساخت کرتے ہیں۔ ہر ایک کا اپنا انداز اور مقام ہے، جنھیں بعد میں آنے والے ناقدین نے بھی تسلیم کیا اور نئے لکھنے والوں نے بھی پیروی کی۔منٹو بھی انھی حقیقت نگاروں کے قافلے میں شامل ہے لیکن دوسروں سے یوں مختلف ہے کہ کبھی کسی نظریاتی بنیاد یا خارجی مقاصد کو فن کی بنیاد نہیں بنایا۔اُس کا موضوع انسان اور اُس کے مسائل ہیں۔یہ مسائل اُس کی خارجی اور بالخصوص داخلی زندگی کو محیط ہیں یوں ان کے بیان میں منٹو اسلوب اور الفاظ کو بھی نفسیاتی حوالوں، زاویوں سے کھوجتا ہے اور ان کے اندر کی کئی سطحیں اور تہیں نکال لیتا ہے، جہاں ایسا ممکن نہیں وہاں مروج الفاظ کو اپنے تخیل کی کٹھالی میں پگھلا کر اُن کی ساخت اور ہیئت تبدیل کر لیتا ہے اور اُنھیں وہی ساخت دیتا ہے جو اُس کے خیال کے لیے موزوں و مناسب ہوتی ہے۔یوں اس اساتذۂ فن کے قافلے میں اپنا اِک الگ لہن اور اِک الگ شناخت بنانے میں کامیاب رہتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔غلام جیلانی اصغر،سوال یہ ہے،مشمولہ اوراق،شمارہ خاص ۴،لاہور،۱۹۶۶ء،ص ۴۶۔۴۵

۲۔سلیم آغا قزلباش،ڈاکٹر،جدید اُردو افسانے کے رجحانات،اشاعت اوّل،کراچی،انجمن ترقی اُردو پاکستان،احمد برادرز،۲۰۰۰ء،ص ۵۳۷

۳۔سعادت حسن منٹو،پنڈت نہرو کے نام ایک خط،مجموعہ بغیر عنوان کے،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ شعروادب،سن ن،ص ۱۲

۴۔سعادت حسن منٹو،افسانہ لالٹین،منٹو کہانیاں،اشاعت اوّل،لاہور،سنگِ میل پبلی کیشنز،ص

۵۔سعادت حسن منٹو،افسانہ بیگو،منٹو راما،اشاعت اوّل،لاہور،سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۱ء،ص ۸۵۱

۶۔کرشن چندر،سعادت حسن منٹو مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتب انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،لاہور، مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص ۱۷

۷۔عصمت چغتائی،میرا دوست میرا دُشمن مشمولہ منٹو کیا تھا،مؤلفہ غلام زہرا،اشاعت اوّل،لاہور،برانٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء،ص ۱۹۔۱۸

۸۔کرشن چندر،سعادت حسن منٹو مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتبہ انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل، لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص ۶۱

۹۔جگدیش چندر ودھاون،منٹو نامہ،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ شعروادب،۱۹۸۹ء،ص ۶۵

۱۰۔ابوسعید قریشی،ردعمل دہشت پسند مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتبہ:انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل، لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص ۶۱

۱۱۔خالد محمود سنجرانی،ڈاکٹر،منٹو کے افسانوں میں گھرانوں کے انہدام کے جنسی محرکات مشمولہ سعادت حسن منٹو پچاس برس بعد،مرتبہ شمشیر حیدر شجر،نوید الحسن،اشاعت اوّل،لاہور،شعبہ اُردو جی سی یونیورسٹی،۲۰۰۵ء،ص ۱۱۳

۱۲۔کرشن چندر،سعادت حسن منٹو مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص ۱۶

۱۳۔سعادت حسن منٹو،افسانہ رام کھلاون،منٹو راما،اشاعت اوّل،لاہور،سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۱ء،ص ۳۷

۱۴۔سعادت حسن منٹو،خودنوشت خاکہ بحوالہ منٹو نامہ،جگدیش چندرودھاون،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ شعروادب،
۱۹۸۹ء،ص۲۹

۱۵۔شورش کاشمیری،چند یادیں،مشمولہ منٹو کیا تھا،مؤلفہ غلام زہرا،اشاعت اوّل،لاہور،برائٹ بکس،اکتوبر ۲۰۰۳ء،
ص۴۸۶

۱۶۔عصمت چغتائی،میرا دوست میرا دشمن مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتب انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت
اوّل،لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص۳۶

۱۷۔اسداللہ غالب،خطوط غالب،مکتوب بنام شہاب الدین احمد ثاقب،مرتبہ غلام رسول مہر،اشاعت ہفتم،لاہور،
شیخ غلام علی اینڈ سنز،۱۹۹۳ء،ص۹۲

۱۸۔عصمت چغتائی،میرادوست میرادشمن مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ مرتبہ انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،
لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص۳۹

۱۹۔جگدیش چندرودھاون،منٹو نامہ،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ شعروادب،۱۹۸۹ء،ص۳۳

۲۰۔ابوسعید قریشی،منٹو،اوّل،لاہور،مکتبہ میری لائبریری،۱۹۸۸ء

۲۱۔باری علیگ،چند مہینے امرتسر میں مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتبہ انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،
لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص۹۵

۲۲۔غفور شاہ قاسم،ڈاکٹر،تماشا،تنقیدی اور توضیحی مطالعہ،منٹو نمبر مشمولہ انگارے منٹو نمبر،مرتبہ عامر سہیل،تیسرا سال
پہلی کتاب ملتان،جنوری ۲۰۰۵ء،ص۱۰۰

۲۳۔سعادت حسن منٹو،باری صاحب،منٹونما،اشاعت اوّل،لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۹ء،ص۷۶

۲۴۔سعادت حسن منٹو،باتیں،منٹونما،اشاعت اوّل،لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۹ء،ص۶۹۵

۲۵۔احمد ندیم قاسمی،مرتب منٹو کے خطوط،اشاعت اوّل،راولپنڈی،کتاب نما،نومبر ۱۹۶۶ء،ص۴۶

۲۶۔جگدیش چندرودھاون،منٹو نامہ،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ شعروادب،۱۹۸۹ء،ص۶۱

۲۷۔ممتاز مفتی،بحوالہ جگدیش چندرودھاون،منٹو نامہ،اشاعت اوّل،لاہور،مکتبہ شعروادب،۱۹۸۹ء،ص۶۱

۲۸۔کرشن چندر،سعادت حسن منٹو،مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتبہ انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت اوّل،
لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص۱۵

۲۹۔عصمت چغتائی،میرادوست میرا دشمن مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتبہ انیس ناگی،ڈاکٹر،اشاعت
اوّل،لاہور،مقبول اکیڈمی،۱۹۹۱ء،ص۳۳

۳۰۔اکمل علیمی،سیّد،منٹو کے آخری ایام مشمولہ منٹو کیا تھا،مؤلفہ غلام زہرا،اشاعت اوّل،لاہور،برائٹ بکس،اکتوبر
۲۰۰۳ء،ص۴۷۳

۳۱۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،، ۴۷۹

۳۲۔احمد ندیم قاسمی، منٹو کی چند یادیں اور چند خطوط،مشمولہ منٹو کیا تھا،مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس اکتوبر۲۰۰۳ء،ص ۴۲۱

۳۳۔سعادت حسن منٹو، چاچا سام کے نام ساتواں خط،منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۴۱۸

۳۴۔سعادت حسن منٹو، یومِ اقبال پر،منٹونما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۳۲

۳۵۔جگدیش چندر ودھاون، منٹونامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعروادب، ۱۹۸۹ء، ص ۴۷

۳۶۔عبادت بریلوی ڈاکٹر، منٹو کی حقیقت نگاری، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۹

۳۷۔کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، مرتبہ انیس ناگی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶

۳۸۔سردار جعفری، بدزبان مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۷

۳۹۔سلیم اختر، ڈاکٹر، بغاوت کا استعارہ، منٹو، مشمولہ، منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۱۹۳

۴۰۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، منٹو کی حقیقت نگاری، مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۱

۴۱۔سعادت حسن منٹو، لذتِ سنگ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۶۱۹

۴۲۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ص ۶۱۹

۴۳۔ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ص ۶۲۰

۴۴۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۰۹

۴۵۔ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۴۷

۴۶۔سعادت حسن منٹو، افسانہ نعرہ، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۸۷

۴۷۔عابد علی عابد، سیّد، گنجا فرشتہ مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، مرتبہ: انیس ناگی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۴۷

۴۸۔محمد حسن عسکری، سعادت حسن منٹو مشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۹۹

۴۹۔کرشن چندر، سعادت حسن منٹو بشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، مرتبہ انیس ناگی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۳۰

۵۰۔وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، اشاعت اوّل، دہلی، مکتبہ جدید، ۲۰۰۲ء، ص ۴۵

۵۱۔سعادت حسن منٹو، افسانہ کالی شلوار، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۶۶۴

۵۲۔ایضاً ؍؍ ؍؍افسانہ ہتک، منٹو راما، ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ۲۰۰۱ء، ص ۹۱۸

۵۳۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۱

۵۴۔سعادت حسن منٹو، افسانہ پہچان، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۳۷۷

۵۵۔ایضاً ؍؍ ؍؍افسانہ بو، منٹو نامہ، ؍؍ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ۲۰۰۳ء، ص ۶۴۴

۵۶۔محمد یوسف ٹینگ، سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری مشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چندر نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، سال ۱۹۸۶ء، ص ۲۶۴

۵۷۔ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۴

۵۸۔سعادت حسن منٹو، ٹھنڈا گوشت، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۵۰ء، ص ۶

۵۹۔ایضاً ؍؍ ؍؍، مجموعہ سیاہ حاشیے، منٹو نما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۷۷

۶۰۔سعادت حسن منٹو، افسانچہ آرام کی ضرورت، مجموعہ سیاہ حاشیے، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۷۷

۶۱۔ایضاً ؍؍ افسانچہ رعایت، ؍؍ ؍؍ ؍؍ ص ۵۰۷

۶۲۔ایضاً ؍؍ افسانچہ حلال اور جھٹکا، ؍؍ ؍؍ ؍؍ ص ۵۰۴

۶۳۔جگدیش چندر ودھاون، کرشن چندر شخصیت و فن، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۳ء، ص ۵۰۴

۶۴۔اوپندر ناتھ اشک، منٹو میرا دشمن، اشاعت اوّل، حیدرآباد، جمشید کتاب گھر، س۔ن۔م، ص ۹۶

۶۵۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۹

۶۶۔سوسن کے لینگر Philosophy in New key، بحوالہ اُردو افسانے میں علامت نگاری، مرتبہ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۸

۶۷۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۸

۶۸۔افتخار جالب بحوالہ اُردو افسانے میں علامت نگاری، مرتبہ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی

کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۸

۶۹۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۳۰

۷۰۔ ایضاً ،، ،، ،، ،، ،، ،، ص ۱۱۸

۷۱۔ احمد فاروقی، خواجہ، پروفیسر، کرشن چندر، ماہنامہ شاعر، بمبئی، ۱۹۶۸ء، ص ۳۳

۷۲۔ کنھیا لال کپور، بحوالہ کرشن چندر شخصیت اور فن، جگدیش چندر ودھاون، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۳ء، ص ۲۵۷

۷۳۔ سردار جعفری، جب کھیت آئے گا، ماہنامہ شاعر، بمبئی، ۱۹۶۷ء، ص ۴۷۷

۷۴۔ صلاح الدین احمد، مولانا، دیباچہ نظارے، مجموعہ کرشن چندر بحوالہ شاعر، بمبئی، ۱۹۶۷ء، ص ۴۷۷

۷۵۔ عادل رشید، کرشن چند کا آرٹ اور تکنیک مشمولہ کرشن چندر نمبر، شاعر، بمبئی، ۱۹۶۷ء، ص ۱۴۳

۷۶۔ کرشن چندر، افسانہ بالکونی، کرشن چندر کے سو افسانے، اشاعت اوّل، لاہور، چوہدری اکیڈمی، س نامعلوم، ص ۲۲۱

۷۷۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ بیگو، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۵۱

۷۸۔ وارث علوی، کرشن چندر کی افسانہ نگاری، ماہنامہ جواز، مالی گاؤں، مئی ۱۹۷۶ء، ص ۵۳

۷۹۔ کرشن چندر، افسانہ بالکونی، کرشن چندر کے سو افسانے، اشاعت اوّل، لاہور، چوہدری اکیڈمی، س نامعلوم، ص ۲۳۳

۸۰۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ موسم کی شرارت، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۲۳

۸۱۔ کرشن چندر، آئینہ خانے میں، ماہنامہ افکار، کراچی، ۱۹۶۲ء، ص ۶۷

۸۲۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ موسم کی شرارت، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۸۴۷

۸۳۔ احمد ندیم قاسمی، روزنامہ ''امروز'' لاہور مشمولہ کرشن چندر شخصیت و فن، جگدیش چندر ودھاون، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۳ء، ص ۳۵۰

۸۴۔ دیوتی شرن شرما، کرشن چندر کے ادب کے عقلی اور جمالیاتی عناصر (کرشن چندر نمبر) ماہنامہ ''شاعر'' ۱۹۶۷ء، ص ۲۶

۸۵۔ کرشن چندر، آئینہ خانے میں، ماہنامہ ''افکار'' کراچی، ۱۹۶۲ء، ۶۷

۸۶۔ وارث علوی، کرشن چندر کی افسانہ نگاری، مشمولہ اُردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، پروفیسر، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۳

۸۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اُردو افسانے کے تین دَور مشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ،

اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۳
۸۸۔ کرشن چندر، زندگی کے موڑ پر، اشاعت اوّل، لاہور، سویرا پبلی کیشن، س۔ن
۸۹۔ وارث علوی، کرشن چندر کی افسانہ نگاری، مشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۸۹
۹۰۔ ایضاً 〃 〃 〃 〃 ص ۳۰۶
۹۱۔ کرشن چندر، افسانہ ''دسواں پل''
۹۲۔ جگدیش چندر دوہاون، کرشن چندر شخصیت و فن، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۳ء، ص ۳۷۶
۹۳۔ کرشن چندر، افسانہ ''چوراہے کا کنواں''
۹۴۔ وارث علوی، کرشن چندر کی افسانہ نگاری، مشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۸۰
۹۵۔ ایضاً 〃 〃 〃 〃 ص ۳۱۶۔۱۷
۹۶۔ جیلانی بانو، وہ ہجر کی رات کا ستارہ، ماہنامہ ''شاعر'' بمبئی، ۱۹۶۷ء، ص ۳۹
۹۷۔ جگدیش چندر دوھاون، کرشن چندر شخصیت و فن، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات ۱۹۹۳ء، ص ۴۹۴
۹۸۔ گوپی چند نارنگ، بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، مشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۳۹۲
۹۹۔ جگدیش چندر دوھاون، کرشن چندر شخصیت و فن، اشاعت اوّل، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۳ء، ص ۵۰۵
۱۰۰۔ گوپی چند نارنگ، بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۳۹۲
۱۰۱۔ ایضاً 〃 〃 〃 〃 ص ۳۹۳
۱۰۲۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، اوّل ۲۰۰۲ء، ص ۱۳۱
۱۰۳۔ راجندر سنگھ بیدی، افسانہ اپنے دُکھ مجھے دے دو مشمولہ راجندر سنگھ بیدی، تحقیق متن و تدوین صلاح الدین محمود، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۵۲۰
۱۰۴۔ راجندر سنگھ بیدی، بحوالہ آل احمد سرور، بیدی کی افسانہ نگاری مشمولہ اُردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۳۷۲
۱۰۵۔ ممتاز شیریں، اُردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر مشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۴۷

۱۰۶۔آل احمد سرور، بیدی کی افسانہ نگاری، ایضاً ״ ״ ״ ״ص ۳۷۳

۱۰۷۔ایضاً ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״ص ۳۶۷

۱۰۸۔باقر مہدی، مضمون: راجندر سنگھ بیدی۔ بھولا سے بل تک، ایضاً ״ ״ص ۳۸۰

۱۰۹۔مجتبیٰ حسین، ایضاً ״ ״ ״ ״ ״ ״ص ۳۸۹

۱۱۰۔عزیز احمد، ترقی پسند ادب، اشاعت اوّل، حیدرآباد دکن، ادارہ اشاعت اُردو، مارچ ۱۹۴۵ء، ص ۱۹۱

۱۱۱۔راجندر سنگھ بیدی، مجموعہ راجندر سنگھ بیدی، تحقیق متن وتدوین صلاح الدین محمود، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۱۶۶۔۱۶۵

۱۱۲۔سعادت حسن منٹو، افسانہ لائسنس، منٹوراما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۱۸

۱۱۳۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء، ص ۱۳۱

۱۱۴۔ممتاز شیریں، معیار، اشاعت اوّل، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۹۶

۱۱۵۔راجندر سنگھ بیدی، افسانہ ''صرف ایک سگرٹ'' مجموعہ راجندر سنگھ بیدی، تحقیق متن وتدوین، صلاح الدین محمود، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۶۷۱

۱۱۶۔آل احمد سرور، بیدی کی افسانہ نگاری، بشمولہ اُردو افسانہ روایت ومسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۳۷۰

۱۱۷۔وارث علوی، کرشن چندر کی افسانہ نگاری، بشمولہ اُردو افسانہ روایت ومسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۴۱۲

۱۱۸۔محمد حسن عسکری، بحوالہ مضمون عصمت چغتائی کا فن، فضیل جعفری بشمولہ اُردو افسانہ روایت ومسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۴۱۲

۱۱۹۔شمس کنول، مسلمانوں میں تحریکِ نسواں اور عصمت چغتائی، سالنامہ ''نقوش'' شمارہ ۱۶۰، لاہور، ادارہ فروغ اُردو، ص ۲۵۱

۱۲۰۔عصمت چغتائی، افسانہ ''بہو بیٹیاں'' بحوالہ عصمت چغتائی کا فن، فضیل جعفری بشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۴۱۳

۱۲۱۔عصمت چغتائی، افسانہ ''ایک بات'' اشاعت اوّل، لاہور، روشناس بکس، سن نامعلوم، ص ۷

۱۲۲۔عزیز احمد، ترقی پسند ادب، اشاعت اوّل، حیدرآباد دکن، ادارہ اشاعتِ اُردو، مارچ ۱۹۴۵ء، ص ۲۰۳

۱۲۳۔ایضاً ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״ ص ۲۰۵

۱۲۴۔فضیل جعفری، عصمت چغتائی کا فن بشمولہ اُردو افسانہ روایت ومسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء، ص ۴۱۶۔۴۱۵

۱۲۵۔ شمس کنول، مسلمانوں میں تحریکِ نسواں اور عصمت چغتائی، سالنامہ ''نقوش'' شمارہ ۱۶۰، لاہور، ادارہ فروغ اُردو، ص ۲۵۷

۱۲۶۔ مجنوں گورکھ پوری، بحوالہ عصمت چغتائی کا فن، فضیل جعفری بشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۴۱۲

۱۲۷۔ فضیل جعفری، عصمت چغتائی کا فن بشمولہ اُردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۴۱۹

۱۲۸۔ ایضاً // // // // // // // ص ۴۲۱

۱۲۹۔ شمس کنول، مسلمانوں میں تحریکِ نسواں اور عصمت چغتائی، سالنامہ ''نقوش'' شمارہ ۱۶۰، لاہور، ادارہ فروغ اُردو، ص ۲۵۷

۱۳۰۔ عصمت چغتائی بحوالہ ایضاً // // // // // // ص ۲۵۶۔۲۵۵

۱۳۱۔ اوپندر ناتھ اشک، منٹو میرا دُشمن بشمولہ منٹو کیا تھا، مؤلفہ غلام زہرا، اشاعت اوّل، لاہور، برائٹ بکس، اکتوبر ۲۰۰۳ء، ص ۳۴

۱۳۲۔ عزیز احمد، ترقی پسند ادب، اشاعت اوّل، حیدرآباد دکن، ادارہ اشاعت اُردو، مارچ ۱۹۴۵ء، ص ۱۶۳

۱۳۳۔ اوپندر ناتھ اشک بحوالہ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اُردو افسانے کی روایت، اشاعت اوّل، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۱ء، ص ۳۴۵

۱۳۴۔ محمد صادق، ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اُردو افسانہ، اشاعت اوّل، دہلی، اُردو مجلس، ۱۹۸۱ء، ص ۹۵

کتابیات

۱۔صادق ڈاکٹر،ترقی پسند تحریک اور اُردو افسانہ،اُردو مجلس،دہلی،اوّل،۱۹۸۱ء

۲۔صادق ڈاکٹر،ترقی پسند تحریک اور اُردو افسانہ،اُردو مجلس،دہلی،اوّل،۱۹۸۱ء

۳۔ابوسعید قریشی،منٹو،ادارہ فروغ اُردو،لاہور،اوّل،۱۹۵۵ء

۴۔محمد حسن عسکری،آدمی اور انسان،علی گڑھ بک ڈپو،علی گڑھ،اشاعت اوّل،۱۹۷۶ء

۵۔سردار جعفری،ترقی پسند ادب،انجمن ترقی اُردو،علی گڑھ،اشاعت اوّل،۱۹۵۱ء

۶۔آل احمد سرور،تنقیدی اشارے،انجمن ترقی اُردو علی گڑھ،اشاعت اوّل،۱۹۵۱ء

۷۔اوپندر ناتھ اشک،منٹو میرا دشمن،مکتبہ اُردو ادب،لاہور،اشاعت اوّل،س۔ن۔م

۸۔محمد محسن پروفیسر، سعادت حسن منٹو—اپنی تخلیقات کی روشنی میں (ایک نفسیاتی تجزیہ) دارالاشاعت، دہلی، اشاعت اوّل،۱۹۸۲ء

۹۔کرشن چندر نئے ادب کے معمار،سعادت حسن منٹو،کتب پبلشرز،بمبئی،اشاعت اوّل،۱۹۴۸ء

۱۰۔انیس ناگی،ڈاکٹر،سعادت حسن منٹو،جمالیات،لاہور،اشاعت اوّل،نومبر ۱۹۸۴ء

۱۱۔سلیم اختر،ڈاکٹر،افسانہ حقیقت سے علامت تک،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۷۱ء

۱۲۔سجاد ظہیر،سیّد،روشنائی،مکتبہ اُردو،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۷۲ء

۱۳۔عبداللہ سیّد،ڈاکٹر،اُردو ادب،مکتبہ خیابانِ ادب،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۶۷ء

۱۴۔ایضاً ،، ،،سر سیّد احمد خان اور ان کے نامور رفقاء کی اُردو نثر کا فنی اور فکری جائزہ،مکتبہ کارواں،لاہور، اشاعت اوّل،۱۹۶۰ء

۱۵۔محمد حسن عسکری،ستارہ یا بادبان،مکتبہ سات رنگ،کراچی،اشاعت ۱۹۶۳ء

۱۶۔فردوس فاطمہ،ڈاکٹر مختصر افسانے کا فنی تجزیہ،انجمن ترقی اُردو ہند،دہلی،اشاعت اوّل،۱۹۷۵ء

۱۷۔وحید قریشی،ڈاکٹر،مرتب اُردو کا بہترین انشائی،میری لائبریری،لاہور،اشاعت اوّل ۱۹۶۴ء

۱۸۔وقار عظیم سیّد،ڈاکٹر،نیا افسانہ،ساقی بک ڈپو،دہلی،اشاعت اوّل،۱۹۴۶ء

۱۹۔شمس الرحمان فاروقی،افسانے کی حمایت میں،مکتبہ جامعہ،دہلی اشاعت ۱۹۸۱ء

۲۰۔مرتبہ میری مرٹیل، ماہنامہ انگارے، کتابی سلسلہ ۴۲، ملتان، جون ۲۰۰۴ء

۲۱۔ایضاً // //ماہنامہ انگارے، کتابی سلسلہ ۳۸، ملتان، فروری ۲۰۰۶ء

۲۲۔ایضاً // //ماہنامہ انگارے، کتابی سلسلہ ۳۴، ملتان، فروری ۲۰۰۵ء

۲۳۔مبین مرزا، مکالمہ نمبر ۳، کراچی، جون۔مارچ ۹۹

۲۴۔سراج منیر، کہانی کے رنگ، جنگ پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۶ء

۲۵۔محمد طفیل، نقوش، شخصیات نمبر، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، ۱۹۵۵ء

۲۶۔محمد طفیل، نقوش، افسانہ نمبر (سمپوزیم) ادارہ فروغ اُردو، لاہور، ۱۹۵۵ء

۲۷۔امام صدیقی، شاعر منٹو نمبر، بمبئی، مارچ راپریل ۱۹۵۵ء

۲۸۔ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، اُردو کی ادبی تاریخ کا خاکہ، اُردو اکیڈیمی سندھ، کراچی، اشاعت اوّل، ق۔م

۲۹۔وقار عظیم، پروفیسر، فن افسانہ نگاری، اُردو مرکز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۱ء

۳۰۔وقار عظیم، سید، فن افسانہ نگاری، ادارہ اشاعت اُردو، کراچی اشاعت اُردو، اکتوبر ۱۹۴۹ء

۳۱۔جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اُردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت اوّل ۱۹۹۲ء

۳۲۔فرہنگ اصلاحات، جامعہ عثمانیہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت اوّل، ۱۹۹۱ء

۳۳۔ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) کشاف تنقیدی اصلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت دوئم، ستمبر ۱۹۸۵ء

۳۴۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، ادارہ ادب وتنقید، لاہور، اشاعت، اوّل ۱۹۸۶ء

۳۵۔راجہ راجیسور راؤ اصغر، ہندی اُردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت دوئم، ۱۹۸۸ء

۳۶۔جاوید لاہور، اسلوب کا مسئلہ، مشمولہ اوراق لاہور، سالنامہ جنوری ۱۹۶۷ء

۳۷۔فیروز الدین مولوی، فیروز اللغات، اُردو جامع، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، نیا ایڈیشن

۳۸۔وارث سرہندی، علمی اُردو لغت (جامع) علمی کتاب خانہ لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۳ء

۳۹۔نورالحسن نیر، مولوی، نوراللغات (جلد اوّل۔الف، ب) نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، اشاعت دوئم، ۱۹۸۹ء

۴۰۔اعجاز راہی، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ، ریز پبلی کیشن، راولپنڈی، اشاعت اوّل، جون ۲۰۰۳ء

۴۱۔جمیل آذر، سوال یہ ہے بشمولہ سوال یہ ہے، مرتبہ نوشی انجم، بیکن بکس ملتان، اشاعت اوّل، ۲۰۰۴ء

۴۲۔ریاض احمد، اسلوب، مشمولہ نئی تحریریں، حلقہ ارباب ذوق لاہور، نومبر ۱۹۵۷ء

۴۳۔ذوالفقار احمد تابش، سوال یہ ہے، مشمولہ اوراق لاہور، اشاعت اوّل، سالنامہ، جنوری۔فروری ۱۹۷۶ء

۴۴۔رشید امجد، ڈاکٹر، رویے اور شناختیں، مقبول اکیڈیمی، راولپنڈی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۸ء

منٹو پر کتب

(الف)

۱۔ابوسعید،قریشی ،منٹو،مکتبہ میری لائبریری،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۸۸ء
۲۔انیس ناگی،ڈاکٹر،سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مقبول اکیڈمی،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۹۱ء
۳۔اعجاز راہی،ڈاکٹر،اُردو افسانہ میں علامت نگاری،ریز پبلی کیشن،راولپنڈی،اشاعت اوّل،دسمبر۲۰۰۲ء
۴۔احمد ندیم قاسمی،مرتب: منٹو کے خطوط ندیم کے نام،کتاب نما،راولپنڈی،اشاعت دوم،نومبر۱۹۴۴ء
۵۔اعجاز حسین،سید،نئے ادبی رجحانات،نفیس اکیڈمی،حیدرآباد،دکن،اشاعت سوم،۱۹۴۶ء
۶۔الطاف حسین حالی،مولانا،حیات جاوید،آئینہ ادب،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۶۶ء
۷۔آل احمد سرور،تنقیدی اشارے،انجمن ترقی اُردو،علی گڑھ،اشاعت اوّل،۱۹۵۱ء
۸۔اوپندر ناتھ اشک،منٹو میرا دشمن،مکتبہ اُردو ادب اشاعت اوّل،لاہور،س۔ن
۹۔اعجاز راہی،ڈاکٹر،اُردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ،ریز پبلی کیشن،راولپنڈی،اشاعت اوّل،جون۲۰۰۳ء
۱۰۔انیس ناگی،ڈاکٹر،سعادت حسن منٹو،جمالیات،لاہور،اشاعت اوّل،نومبر۱۹۸۴ء
۱۱۔ابواللیث صدیقی،ڈاکٹر،اُردو کی ادبی تاریخ کا خاکہ،اُردو اکیڈمی سندھ،کراچی،اشاعت اوّل،س۔ن
۱۲۔انوار احمد،ڈاکٹر،اُردو افسانہ تحقیق و تنقید،بیکن بکس،ملتان،اشاعت اوّل،۱۹۸۸ء
۱۳۔احسن فاروقی،ڈاکٹر،فن داستان گوئی،مکتبہ ادب،لاہور،اشاعت اوّل،۱۹۶۶ء
۱۴۔انور سدید،ڈاکٹر،اُردو ادب کی تحریکیں،انجمن ترقی اُردو پاکستان،کراچی،اشاعت اوّل،۱۹۸۵ء
۱۵۔اے۔بی اشرف،ڈاکٹر،کچھ نئے اور کچھ پرانے افسانے نگار،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،اشاعت اوّل، ۱۹۸۷ء
۱۶۔ایم سلطانہ بخش،ڈاکٹر،عصمت چغتائی شخصیت اور فن،ورڈ ویژن پبلشر،اسلام آباد،اشاعت اوّل،۱۹۹۲ء
۱۷۔امداد،مہاجر مکی،حاجی،شمائل امدادیہ
۱۸۔اسد اللہ غالب،خطوط غالب،مرتبہ غلام رسول مہر،شیخ غلام علی اینڈ سنز،لاہور،اشاعت ہفتم،۱۹۹۳ء

(ب)

۱۹۔ باقر علی شاہ، سید، سعادت حسن منٹو مع مقدمہ، آتش پارے، اظہار سنز، لاہور، اشاعت اوّل

(ج)

۲۰۔ جگدیش چندر ودھاون، کرشن چندر شخصیت و فن، نگارشات، لاہور، اشاعت اوّل ۱۹۹۳ء
۲۱۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، مکتبہ شعر و ادب، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۸۹ء
۲۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء
۲۳۔ جمیل آذر، سوال یہ ہے، مرتبہ نوشی انجم، بیکن بکس، ملتان، اشاعت اوّل ۲۰۰۴ء
۲۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو، جلد اوّل، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اوّل ۱۹۸۴ء

(ح)

۲۵۔ حامد بیگ مرزا، ڈاکٹر، اُردو افسانے کی روایت، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اشاعت اوّل ۱۹۹۱ء
۲۶۔ حامد حسن قادری، داستان تاریخ اُردو، لکشمی نرائن اگروال، تاجر کتب، آگرہ، اشاعت دوم، ۱۹۵۷ء
۲۷۔ حیدر بخش حیدری، سید، مختصر کہانیاں مرتبہ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اُردو دُنیا، کراچی، اشاعت اوّل، س۔ن

(خ)

۲۸۔ خالد ارمان، مرتبہ باقیات منٹو، نگارشات پبلشر، اشاعت اوّل، لاہور، ۲۰۰۶ء

(ر)

۲۹۔ رام بابو سکسینہ، ڈاکٹر، مترجم، مرزا محمد عسکری مرتب، تجسم کاشمیری، تاریخ ادب اُردو، علمی کتاب خانہ، لاہور، اشاعت اوّل
۳۰۔ رشید امجد، ڈاکٹر، رویے اور شناختیں، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۸ء

(س)

۳۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۸۹ء
۳۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار (تنقیدی مطالعہ) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۵ء

۳۳۔سردار جعفری، ترقی پسند ادب، انجمن ترقی اُردو، علی گڑھ، اشاعت اوّل، ۱۹۵۱ء
۳۴۔سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۷۱ء
۳۵۔سجاد ظہیر، سید، روشنائی، مکتبہ اُردو، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۷۲ء
۳۶۔سراج منیر، کہانی کے رنگ، جنگ پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۶ء

(ش)

۳۷۔شہزاد منظر، جدید اُردو افسانہ، منظر پبلی کیشن، کراچی، اشاعت اوّل، مئی ۱۹۸۲ء
۳۸۔شمشیر حیدر تجر، نوید الحسن، سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد) شعبہ اُردو، جی۔سی۔یونیورسٹی، لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۵ء
۳۹۔شوکت سبزواری، ڈاکٹر، معیار ادب، مکتبہ اسلوب، کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۶۱ء
۴۰۔شمس الرحمان، فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ، دہلی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۱ء
۴۱۔شہزاد منظر، پاکستان میں اُردو افسانے کے پچاس سال، پاکستان سٹڈیز سنٹر، جامع کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۹۷ء

(ص)

۴۲۔صلاح الدین محمود، تحقیق متن و تدوین مجموعہ راجندر سنگھ بیدی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۹۴ء
۴۳۔صبا اکرام، جدید افسانہ چند صورتیں، فکشن گروپ آف پاکستان، کراچی، اشاعت اوّل، دسمبر ۲۰۰۱ء
۴۴۔صلاح الدین احمد، مولانا، اُردو میں افسانوی ادب، حصہ دوم، المقبول پبلی کیشن، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۹ء

(ع)

۴۵۔عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ادارہ اشاعت اُردو، اشاعت اوّل، حیدرآباد، دکن، مارچ ۱۹۴۵ء
۴۶۔عبدالقادر سروری، دنیائے افسانہ، انجمن مکتبہ ابراہیمیہ، امدادِ باہمی (محدود) اشاعت اوّل، حیدرآباد دکن، ۱۹۳۵ء
۴۷۔علی ثنا بخاری، ڈاکٹر، سعادت حسن منٹو، منٹو اکادمی، لاہور، اشاعت اوّل، مئی ۲۰۰۶ء
۴۸۔عابد علی عابد، سیّد، اسلوب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۱ء
۴۹۔عبداللہ سیّد، ڈاکٹر، تحقیقی وتنقیدی مضامین ''مباحث'' مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اوّل، فروری ۱۹۶۵ء
۵۰۔عبداللہ سیّد، ڈاکٹر، وجہی سے عبدالحق تک، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، اشاعت دوم، ۱۹۷۷ء
۵۱۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، ادارہ ادب وتنقید، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۸۶ء

۵۲۔عصمت چغتائی، چڑی کی دکی، روہتاس بکس، لاہور، اشاعت اوّل ۱۹۹۲ء
۵۳۔عصمت چغتائی، دو ہاتھ، روہتاس بکس، لاہور، اشاعت اوّل ۱۹۹۲ء
۵۴۔عبداللہ سید، ڈاکٹر، اُردو ادب، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۷ء
۵۵۔عبداللہ سید، ڈاکٹر، سرسید احمد خان اور ان کے رفقاء کی اُردو نثر کا فنی اور فکری جائزہ، مکتبہ کارواں، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۰ء
۵۶۔عبداللہ سید، ڈاکٹر، میر امن سے عبدالحق تک، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۵ء
۵۷۔عبدالودود، ڈاکٹر، اُردو نثر میں ادب لطیف، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، اشاعت اوّل، ۱۹۸۰ء
۵۸۔عزیز احمد، ترجمہ بوطیقا، اردو اکیڈمی، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۵ء

(غ)

۵۹۔غلام زہرا، منٹو کیا تھا، برائٹ بکس، لاہور، اشاعت اوّل، اکتوبر ۲۰۰۳ء

(ف)

۶۰۔فتح محمد ملک، پروفیسر، سعادت حسن منٹو ایک نئی تعبیر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۵ء
۶۱۔فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو افسانہ اور افسانہ نگار، جلد اوّل، اُردو اکیڈمی، سندھ، کراچی، جنوری ۱۹۸۲ء
۶۲۔فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو نثر کا فنی ارتقا، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۹۷ء
۶۳۔فیاض محمود سید، گروپ کیپٹن، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، آٹھویں جلد، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۷۱ء
۶۴۔فیاض محمود، سید، عبادت بریلوی، گروپ کیپٹن، تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند پنجاب یونیورسٹی، نویں جلد، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۷۱ء
۶۵۔فیاض محمود، سید، گروپ کیپٹن، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، دسویں جلد، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، اشاعت اوّل، لاہور، ۱۹۷۱ء
۶۶۔فردوس فاطمہ، ڈاکٹر، مختصر افسانے کا فنی تجزیہ، انجمن ترقی اُردو ہند، دہلی، اشاعت اوّل، ۱۹۷۵ء
۶۷۔فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اُردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۹۰ء

(ق)

۶۸۔قرۃ العین حیدر، داستانِ عہدِ گل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، س۔ن

(ک)

۶۹۔کرشن چندر، نئے ادب کے معمار، سعادت حسن منٹو، کتب پبلشرز، اشاعت اوّل، بمبئی، ۱۹۴۸ء
۷۰۔کرشن چندر''نظارے'' بک کارنر، جہلم، اشاعت اوّل، ۱۹۷۸ء
۷۱۔کرشن چندر، زندگی کے موڑ پر، مکتبہ اُردو، لاہور، اشاعت اوّل، س۔ن
۷۲۔کرشن چندر، کرشن چندر کے بہترین افسانے، مرتبین اختر جعفری، پروفیسر محمد خالد چوہدری، چوہدری اکیڈمی، لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۶ء
۷۳۔کرشن چندر، کرشن چندر کے ۱۰ بہترین افسانے انتخاب شہزاد منظر تخلیقات، لاہور، اشاعت اوّل، ۲۰۰۵ء
۷۴۔کرشن چندر، کرشن چندر کے ۱۰۰ افسانے ترتیب و انتخاب، آصف خواجہ، چوہدری، چوہدری اکیڈمی، لاہور، اشاعت دوم، جنوری ۲۰۰۶ء

(گ)

۷۵۔گوپی چند نارنگ، پروفیسر، اُردو افسانہ روایت و مسائل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۸۶ء
۷۶۔گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۹۱ء

(م)

۷۷۔محمد عالم خان، ڈاکٹر، اُردو افسانے میں رُومانی رجحانات، علم و عرفان پبلشرز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۹۹ء
۷۸۔ممتاز شیریں، معیار (تنقید) نیا ادارہ، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۳ء
۷۹۔ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، شہرزاد، کراچی، اشاعت دوم، ۱۹۸۵ء
۸۰۔مبشر علی صدیقی مؤلفہ ادبی مقالات، شاہ اینڈ کمپنی، آگرہ، اشاعت اوّل، ۱۹۴۳
۸۱۔ممتاز منگلوری، ڈاکٹر، طیف نثر (ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے کلاس لیکچروں کا مجموعہ) لاہور اکیڈمی، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۳ء
۸۲۔محمد حسن عسکری، آدمی اور انسان، علی گڑھ بک ڈپو، علی گڑھ، اشاعت اوّل، ۱۹۷۶ء
۸۳۔محمد محسن، پروفیسر، سعادت حسن منٹو، اپنی تخلیقات کی روشنی میں (ایک نفسیاتی تجزیہ) دارالاشاعت، دہلی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۲ء
۸۴۔محمد حسن عسکری، ستارہ یا بادبان مکتبہ سات رنگ، کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۶۳ء
۸۵۔محمد حسن، ڈاکٹر، اُردو ادب میں رومانی تحریک، شیخ بشیر اینڈ سنز، لاہور، اشاعت اوّل، س۔ن

۸۶۔ محمد صادق، ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اُردو افسانہ، اُردو مجلس دہلی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۱ء

(و)

۸۷۔ وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، مکتبہ جدید نئی دہلی، اشاعت اوّل ۲۰۰۲ء

۸۸۔ وقار عظیم سیّد، پروفیسر، فن اور فنکار، اُردو مرکز، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۶ء

۸۹۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، چھٹی جلد، لاہور، اشاعت اوّل، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء

۹۰۔ وقار عظیم سیّد، پروفیسر، داستان سے افسانے تک، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۶۰ء

۹۱۔ وقار عظیم سیّد، پروفیسر، نیا افسانہ، ساقی بک ڈپو، اشاعت اوّل، ۱۹۴۶ء

۹۲۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، مرتب اُردو کا بہترین انشائی ادب، میری لائبریری، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۶۴ء

۹۳۔ وقار عظیم سیّد، پروفیسر، فن افسانہ نگاری، ادارہ اشاعت اُردو، کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۴۹ء

۹۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے تناظر، اُردو رائٹرز گلڈ، الٰہ آباد، اشاعت اوّل، ۱۹۷۹ء

۹۵۔ وجہی، سب رس، مرتبہ شمیم انہونوی، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، اشاعت اوّل، س۔ن

۹۶۔ یوسف زاہد، کلاسکیت اور رومانیت، خلوت کدہ، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۷۶ء

۹۷۔ یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت، جنوری ۱۹۸۴ء

رسائل

۱۔سہ ماہی''نقوش''منٹونمبر۵۰۔۴۹،لاہور،۱۹۷۹ء
۲۔ماہنامہ''انگارے''منٹونمبر۲۵،تیسرا سال،پہلی کتاب،ملتان،جنوری۲۰۰۵ء
۳۔ماہنامہ''انگارے''منٹوسیمینارنمبر۳۶،تیسرا سال،بارہویں کتاب،ملتان،دسمبر۲۰۰۵ء
۴۔ماہنامہ''انگارے''کتابی سلسلہ۴۲،ملتان،جون۲۰۰۴ء
۵۔ماہنامہ''انگارے''کتابی سلسلہ۳۴،ملتان،فروری۲۰۰۶ء
۶۔ماہنامہ''انگارے''کتابی سلسلہ۳۴،ملتان،فروری۲۰۰۶ء
۷۔ششماہی''مکالمہ''نمبر۳،کراچی،جون۹۸مارچ۹۹
۸۔سہ ماہی''نقوش''شخصیات نمبر،لاہور،۱۹۵۵ء
۹۔سہ ماہی''نقوش''افسانہ نمبر(سمپوزیم)لاہور،۱۹۵۵ء
۱۰۔ماہنامہ''شاعر''منٹونمبر،بمبئی،مارچ راپریل۱۹۵۵ء
۱۱۔سہ ماہی''اوراق''لاہور،جنوری۱۹۶۷ء
۱۲۔سہ ماہی''اوراق''لاہور،جنوری رفروری۱۹۷۶ء
۱۳۔دوماہی''اُردوادب''لاہور،شمارہ اوّل،۱۹۵۰ء
۱۴۔سہ ماہی''نئی تحریریں''لاہور،نومبر۱۹۵۷ء
۱۵۔ماہنامہ''شاعر''کرشن چندرنمبر،بمبئی،۱۹۶۷ء
۱۶۔ماہنامہ''سیارہ ڈائجسٹ''لاہور،۱۹۷۱ء
۱۷۔سہ ماہی''آفرینش''،فیصل آباد۲۰۰۱ء
۱۸۔سہ ماہی''سیپ''کراچی،۱۹۶۳ء
۱۹۔سہ ماہی''افکار''کراچی،۱۹۵۵ء
۲۰۔سہ ماہی''پگڈنڈی''امرتسر،۱۹۵۰ء

لغات

۱۔جمیل جالبی، ڈاکٹر،قومی انگریزی اُردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت اوّل،۱۹۹۲ء

۲۔فرہنگ اصطلاحات، جامعہ عثمانیہ،مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت اوّل،۱۹۹۱ء

۳۔ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب)، کشاف تنقیدی اصلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اشاعت دوم، اسلام آباد، ستمبر ۱۹۸۵ء

۴۔فیروز الدین، مولوی، فیروز اللغات اُردو جامع، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، نیا ایڈیشن

وارث سرہندی اُردو لغت (جامع) علمی کتاب خانہ، لاہور، اشاعت اوّل،۲۰۰۳ء

۶۔نورالحسن نیر، مولوی، نور اللغات (جلد اوّل۔ انو ب) نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، اشاعت دوم،۱۹۸۹ء

۷۔رابیہ راجیسوراؤ، اصغر، ہندی اُردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت دوم،۱۹۸۸ء

8-Jamil Jalbi, Qaumi-Urdu English Dictionary, 1982.

۹۔قاموس اصطلاحات، جامعہ عثمانیہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اشاعت اوّل،۱۹۹۱ء

بنیادی ماخذ

۱۔ایک اسیر کی سرگزشت، دارالادب، لاہور،۱۹۳۳ء

۲۔روسی افسانے ،، ،، ۱۹۳۴ء

۳۔آتش پارے، اُردو بک سٹال، لاہور،۱۹۳۶ء

۴۔منٹو کے افسانے، مکتبہ اُردو، لاہور،۱۹۴۰ء

۵۔دھواں، ساقی بک ڈپو، دہلی،۱۹۴۱ء

۶۔منٹو کے مضامین، مکتبہ اُردو، لاہور،۱۹۴۲ء

۷۔افسانے اور ڈرامے، عبدالرزاق تاجر کتب، حیدرآباد،۱۹۴۳ء

۸۔گورکی کے افسانے، حافظ محمد دین اینڈ سنز، لاہور،۱۹۴۶ء

۹۔سیاہ حاشیے، مکتبہ جدید لاہور،۱۹۴۸ء

۱۰۔لذت سنگ، نیا ادارہ، لاہور،۱۹۴۸ء

۱۱۔چغد، کتاب پبلشرز، بمبئی، جون ۱۹۴۸ء

۱۲۔خالی بوتلیں خالی ڈبے، مکتبہ جدید، لاہور،۱۹۵۰ء

۱۳۔ٹھنڈا گوشت، مکتبہ جدید، لاہور،۱۹۵۰ء

۱۴۔بادشاہت کا خاتمہ، مکتبہ اُردو، لاہور،۱۹۵۱ء

۱۵۔یزید، مکتبہ جدید، لاہور،۱۹۵۱ء

۱۶۔گنجے فرشتے، مکتبہ البیان، لاہور،۱۹۵۲ء

۱۷۔نمرود کی خدائی، نیا ادارہ، لاہور،۱۹۵۲ء

۱۸۔تلخ، ترش، شیریں، ادارہ فروغ اُردو، لاہور،۱۹۵۴ء

۱۹۔اُوپر نیچے درمیان، گوشہ ادب، لاہور،۱۹۵۴ء

۲۰۔پھندنے، مکتبہ جدید، لاہور، جنوری ۱۹۵۵

۲۱۔سرکنڈوں کے پیچھے،ادارہ فروغ اُردو،لاہور،۱۹۵۴ء

۲۲۔برقعے،ظفر برادرز،لاہور،۱۹۵۵ء

۲۳۔شکاری عورتیں،ظفر برادرز،لاہور،۱۹۵۵ء

۲۴۔رتی تولہ ماشہ،ظفر برادرز،لاہور،۱۹۵۶ء

۲۵۔بغیر اجازت،ظفر برادرز،لاہور،۱۹۵۶ء

۲۶۔سڑک کے کنارے،نیا ادارہ،لاہور،س۔ن

۲۷۔بغیر عنوان،مکتبہ شعروادب،لاہور،س۔ن

۲۸۔منٹو کہانیاں،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۵ء

۲۹۔منٹونما،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۹ء

۳۰۔منٹوراما،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۱ء

۳۱۔منٹونامہ،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۳ء

۳۲۔نئے ادب کے معمار،عصمت چغتائی،کتب پبلشرز لمیٹڈ،بمبئی،۱۹۴۸ء

۳۳۔گنجے فرشتے،مکتبہ شعروادب،لاہور،س۔ن

۳۴۔نور جہاں سرورِ جہاں،مکتبہ ڈائریکٹر کمرشل بلڈنگ دی مال،لاہور،اگست ۱۹۵۲ء

۳۵۔لاؤڈ سپیکر،گوشہ ادب چوک،انارکلی،لاہور ۱۹۵۵ء

۳۶۔منٹو کے خطوط،مرتبہ احمد ندیم قاسمی،کتاب نما،سیٹلائٹ ٹاؤن،راولپنڈی،دوسری بار،نومبر ۱۹۶۶ء

مضامین

۱۔منٹو کے مضامین، اُردو اکیڈمی، لاہور، نومبر ۱۹۴۳ء
۲۔تلخ، ترش اور شیریں، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، طبع اوّل، س۔ن
۳۔اُوپر نیچے اور درمیان، گوشہ ادب، چوک انارکلی، لاہور، ۱۹۵۴ء

خاکے

۱۔نئے ادب کے معمار، عصمت چغتائی، کتب پبلشرز لمیٹڈ، بمبئی ۱۹۴۸ء
۲۔گنجے فرشتے، مکتبہ شعروادب، لاہور، س۔ن
۳۔نور جہاں سرورِ جان، مکتبہ ڈائریکٹر کمرشل بلڈنگ، دی مال، لاہور، اگست ۱۹۵۲ء
۴۔لاؤڈ سپیکر، گوشۂ ادب، چوک انارکلی، لاہور، ۱۹۵۵ء

خطوط

۱۔منٹو کے خطوط، مرتبہ: احمد ندیم قاسمی، کتاب نما سیٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی، دوسری بار، نومبر ۱۹۴۳ء

منٹو پر کتابیات

۱۔اشک اوپندر ناتھ، منٹو میرا دُشمن، مکتبہ اُردو ادب، لاہور، س۔ن
۲۔چندر کرشن، نئے ادب کے معمار، سعادت حسن منٹو، کتب پبلشر، بمبئی ۱۹۴۸ء
۳۔قریشی ابوسعید، منٹو، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، فروری ۱۹۵۵ء
۴۔محمد محسن، پروفیسر، سعادت حسن منٹو اپنی تخلیقات کی روشنی میں (ایک نفسیاتی تجربہ) دارالاشاعت دہلی، ۱۹۸۲ء
۵۔ناگی انیس، سعادت حسن منٹو، جمالیات، لاہور، نومبر ۱۹۸۴ء

رسائل کے منٹو نمبر

۱۔صدیقی اعجاز، مدیر "شاعر" (منٹو نمبر) مکتبہ قصرالادب، بمبئی، مارچ، اپریل ۱۹۵۵ء
۲۔لکھنوی، صہبا، مدیر "افکار" (منٹو نمبر) مکتبہ افکار، کراچی، مارچ، اپریل ۱۹۵۵ء
۳۔طفیل محمد، مرتب: نقوش (منٹو نمبر ۴۹۔۵۰)، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، س۔ن
۴۔قاسم محمود، سید، مدیر، پندرہ روزہ "قافلہ" (منٹو نمبر) مکتبہ شاہکار، لاہور، جنوری، فروری ۱۹۸۰ء

Scanned by CamScanner